MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXVII, NR. 4

DIN SUMAR

4/2016

ANDRA FRĂȚILĂ
DE VORBĂ CU CORNELIU DAN GEORGESCU

DEZBATERI
COMPOZITOR VERSUS AUTOR MUZICAL

VERONICA GASPAR
BURLESQUE DIN *PIÈCES IMPROMPTUES* OP. 18
DE GEORGE ENESCU: O RETROSPECTIVĂ

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA FRĂŢILĂ
DE VORBĂ CU CORNELIU DAN GEORGESCU 3

DEZBATERI

COMPOZITOR VERSUS AUTOR MUZICAL 25

STUDII

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUZICA - OBIECT TRANSDISCIPLINAR (IV) 55

CREAŢII

VERONICA GASPAR
BURLESQUE DIN *PIÈCES IMPROMPTUES* OP. 18 DE GEORGE ENESCU: O RETROSPECTIVĂ 62

ETNOMUZICOLOGIE

OVIDIU PAPANĂ
FESTIVALUL FOLCLORIC – UN MAGAZIN „CULTURAL”..... DE COSMETICĂ 85

ISTORIOGRAFIE

VIOREL COSMA
TEXTE ŞI DOCUMENTE INEDITE. ISTORIA MUZICII ÎN AUTOBIOGRAFII (IX)
FONDUL MARIA CHEFALIADY (II) 93

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA FRĂŢILĂ
DIALOGUE WITH CORNELIU DAN GEORGESCU 3

DEBATES

COMPOSER VERSUS MUSIC AUTHOR 25

STUDIES

NICOLAE BRÂNDUŞ
MUSIC – A TRANSDISCIPLINARY OBJECT (IV) 55

CREATIONS

VERONICA GASPAR
BURLESQUE FROM *PIÈCES IMPROMPTUES* OP. 18 BY GEORGE ENESCU: A RETROSPECTIVE 62

ETHNOMUSICOLOGY

OVIDIU PAPANĂ
THE FOLK FESTIVAL – A "CULTURAL"... COSMETICS STORE 85

HISTORIOGRAPHY

VIOREL COSMA
ORIGINAL TEXTS AND DOCUMENTS. MUSIC HISTORY IN AUTOBIOGRAPHIES (IX)
THE MARIA CHEFALIADY ARCHIVE (II) 93

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Corneliu Dan Georgescu

Andra Frăţilă

Având unul dintre cele mai interesante trasee din componistica românească, Corneliu Dan Georgescu a plecat de la clasicism, creaţia lui Bartok, a lui Aurel Stroe, muzica americană, de la atemporalitate şi arhetipalism sau sugestii ale artelor vizuale, de la acceptarea imperfecţiunii, a irealizabilului. Admite prezența, în sinea sa, a mai multor tendințe componistice contradictorii și nu dorește deloc "să facă să tacă" vreuna dintre vocile sale interioare. Vă propun spre lectură un interviu căruia eu nu i-aș pune punct

A.F.: Vorbiți-mi despre amintiri care v-au marcat din perioada studenției sau poate din perioada în care ați mers la Darmstadt.

C.D.G.: De fapt, amintiri care m-au marcat decisiv au existat cu mult înainte de perioada studenţiei sau de Darmstadt. Vă rog să-mi permiteţi să mă refer la ele, cu toate că depăşesc probabil intenţiile interviului dumneavoastră. Este vorba de *perceptia sublimului* sau *tragicului*, încă din perioada în care eram un elev de 13-14 ani la Liceul „Fraţii Buzeşti" din Craiova, vizitam şcoala de arte „Cornetti" ca violonist şi concertele de duminică ale Filarmonicii din localitate, inclusiv repetiţiile zilnice. Este vorba desigur de o percepţie incipientă, care s-a maturizat

https://biblioteca-digitala.ro

apoi neîncetat. Astfel am „descoperit“ una după alta simfoniile lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms etc. Ascultam partea 1-a din simfonia a 5-a sau a 9-a (dar nu finalul!) de Beethoven, Simfonia neterminată de Schubert, câte un preludiu de Chopin sau piesă de orgă de Bach şi dintr-odată simţeam că *ceva* mă impresionează adânc, fără să pot înţelege ce. Ceva inexplicabil, care face ca viaţa să apară deodată altfel, să aibă o altă valoare. Aceasta era muzica pe care o căutam, mă fascina, voiam să o ascult şi înţeleg. Muzică franceză nu se prea cânta la Craiova atunci, iar cea românească, rusească sau italiană (primele două se cântau din plin), mi se păreau fie stângace, fie grosolane sau dulcege. Rareori am întâlnit pe cineva cu care să rezonez pe această temă şi încă de atunci mi-am fixat ideea că este o calitate, sensibilitate sau un blestem numai şi numai al meu... Fapt este că această fixaţie pe un anumit aspect al muzicii clasice „m-a urmărit“ apoi în anii Conservatorului şi m-a împiedicat să privesc tot ce auzeam şi studiam (de la Prokofiev şi Bartók – la modă atunci - la Schönberg şi Boulez) altfel decât cu rezervă şi cam de sus: cum se poate trăi cu asemenea banalităţi? Desigur că am învăţat cu timpul să „trec peste asta”, dar o urmă a rămas permanent în mine. Astfel se explică faptul că la Darmstadt am căutat ce nu se prea putea găsi acolo, poate doar în unele pagini din Webern, Ligeti, Messiaen, Xenakis, la americani sau compozitori necunoscuţi, dar nu în post-serialism, bruitism, aleatorism sau teatru instrumental, devenite repede rutine.

O nouă revelaţie a survenit mult mai târziu, ascultând în anii 60 *Arcade* de Aurel Stroe, apoi *Laude 2* şi concertul său de pian, sau *Clepsidra 1* de Anatol Vieru. Dar am găsit şi la Olah, Cezar sau Nemescu momente similare. Nu mai era vorba de „do-minorul beethovenian“, ci de ceva modern, dar la fel de pur, solid, cristalin, nobil. Mai târziu l-am cunoscut pe La Monte Young şi Steve Reich, pe Scelsi şi apoi Sciarrino – nu era uşor în anii 60 să ai acces la muzica lor. Ce au comun aceşti ultimi compozitori citaţi, ce apreciez eu la ei? Poate, între altele, faptul că nu s-au înscris în avangarda oficială, au trecut pe lângă ea, au depăşit-o, în căutarea Muzicii.

A.F.: Cum vedeți muzica? Are o definiție, are un sens (doar unul pentru toți?)?

C.D.G.: Nu cred că muzica poate avea doar un singur sens pentru toţi oamenii, nici măcar pentru o anumită grupă,

https://biblioteca-digitala.ro

deoarece acest sens este atribuit în funcţie de structura psihică şi intelectuală a fiecăruia. Continui ideile enunţate: pentru mine, muzica a fost mai ales scena unor trăiri sublime, ca în tragediile antice. Mi-au trebuit ani buni până să pot accepta că *muzica poate fi şi distractivă*... dar am învăţat tot timpul câte ceva şi cred că acum pot spune că înţeleg cât de diferită poate fi muzica şi cât de necesare sunt toate aceste forme ale ei de manifestare. Dar - pentru mine - nu egale... M-am delectat însă pe atunci ascultând jazz, Beatles dar şi stilul *dhrupad* hindus sau muzică pentru quin chinezească. Deci, mie mi se pare că ar fi vorba de un fel de „paletă de aspecte“ ale muzicii, infinit de colorată, atât de variată încât este greu de cuprins într-o unică definiţie. (Câteva exemple recente, din cele auzite la SIMN 2016: cum am putea include în aceeaşi definiţie muzica tensionată, profund dramatică, solid construită a lui Adrian Iorgulescu sau Octavian Nemescu şi jocul spontan, voit copilăresc-agresiv, improvizat, „trăznit” al lui Irinel Anghel? Sau divagaţiile permanente, colajele fine sau bizar umoristice ale lui Dănceanu cu linia continuă, unitară, sobru colorată a lui Ulpiu Vlad sau cu flexibilitatea expresivă a Maiei Ciobanu?)

A.F.: Sunteți un compozitor de muzică arhetipală şi îl admirați pe Brâncuși în cinstea căruia ați compus piesa *Studiu pentru Columna infinită.* Vorbiți-mi despre arhetip în viziunea Dumneavoastră, vorbiți-mi de locul lui Brâncuși în preferințele Dumneavoastră.

C.D.G.: Am afirmat de multe ori că Brâncuși a fost adevaratul şi singurul meu profesor de compoziţie... pe care nu am avut curajul să-l urmez decât „de la distanţă“. (De ce?) În cinstea lui am compus până acum trei lucrari, de fapt, toate dedicate *Columnei Infinite*, opera unică a unui artist unic, considerată de el ca „*una dintre puținele, poate singura, care i-a reușit...*“ Este vorba de un obiect care nu vrea să reprezinte nimic, în acelaşi timp concret şi abstract, static şi dinamic, limitat și infinit, un obiect care unește geometrie cu decorativism, primitivism cu subtilitate, simplitate cu măreție, ritm cu meditație. Muzica încearcă să adopte acest mod de a gândi; nu este vorba de a ilustra ceva, ci de a recunoaște, regăsi şi rezona cu ceva. Ea trebuie percepută ca o contemplare a unei structuri geometrice simple, elementare, repetitive, ea este în acelaşi timp decorativă, tensionată și hieratică. Ideea „muzicii văzute ca o contemplare a unui

https://biblioteca-digitala.ro

arhetip“, la care ţin foarte mult, deoarece reușește să spună mult în puține cuvinte, este direct inspirată de Brâncuși. O altă grupă de lucrări, cele pentru orgă, scrise în Germania începând din 1992 (“Ascendo”, “Spatium”, ciclul “Orbis”) este centrată în jurul unor altor "gesturi arhetipale" nu departe însă de Brâncuşi - mișcarea ascendentă sau circulară.

A.F.: Sunt compozitori care susțin că orice poate fi considerat arhetipal, de la rezonanța naturală la un interval, un acord...sunteți de acord cu aceste idei?

C.D.G.: Sincer să fiu, nu ştiu cine susţine asta. În ceea ce mă priveşte, eu am amintit această idee ca o perspectivă absurdă a folosirii la întâmplare a noţiunii de arhetip. M-am exprimat de multe ori în acest sens, de aceea încerc doar să sintetizez aici. Deci: totul depinde de ceea ce înțelegem prin arhetip – şi bineînţeles că „avem voie” să înţelegem tot ce vrem, dar ar fi bine să definim clar sensul acordat. V-aţi referit la „arhetip“ şi nu la „arhetip muzical“. Dacă prin „arhetip în general“ înţelegem tot ce poate fi redus la ceva simplu, elementar, atunci vom gasi într-adevăr arhetipuri în spatele oricarui obiect sau oricărei noţiuni. Ceea ce nu ar fi incorect, în sens platonician, şi subînțelege modul de *a privi şi interpreta în acest sens lumea*. Pomul, floarea, focul, sângele, ura, tigrul, fuga, cerul, moartea, cercul, crucea, culoarea albă sau verde, valul, norii, copilul, mama, fierul, dialogul, strigătul etc. etc. – desigur şi rezonanța naturală, un interval sau un acord, pentatonica sau tritonul, *legato*-ul sau *crescendo*-ul, toate pot fi privite ca arhetipuri. Va fi greu să găsim ceva ce „nu este arhetip”, poate mai corect spus, puţine noţiuni *nu au sau nu pot căpăta o valoare simbolică*, pentru că despre asta este vorba de fapt: culoarea verde simbolizează natura, prospeţimea, cercul simbolizează „perfecţiunea centrată“, *crescendo* simbolizează apropierea, eventual agresiunea etc. Anumite noţiuni le regăsim, după cum vedem, şi în muzică, dar nu numai în muzică: un *crescendo* sau forma ABA (deci repriza) există şi în natură şi chiar denumirile tradiţionale ale unor elemente muzicale trimit la obiecte sau noţiuni uzuale: portativ, cheie, scară, registru, frază, punte, pedală, coroană, *diminuendo*, *tenuto*, *legato*, *allegro* etc. Psihicul uman reflectă desigur natura, dar funcţionează pe baza unor arhetipuri caracteristice, pe care le putem numi *arhetipuri psihice* (de ex. după Carl Gustav Jung: *Persona-Ombra, Animus-Anima, Naşterea-*

https://biblioteca-digitala.ro

Moartea, Copilul, Maternitatea, Le vieux sage etc.). Există categorii speciale, cum ar fi *numerele*, ce pot fi recunoscute peste tot. O categorie de asemenea cu totul specială ar fi constituită de *arhetipurile existente în artă*, respectiv în muzică; le putem numi „arhetipuri muzicale“. Din nou, desigur că şi acestea reflectă natura, dar *prin intermediul psihicului uman* şi încă *într-un mod specific artei, pe care nu (prea) îl aflăm în natură*. Acesta este pentru mine punctul decisiv. Arhetipurile în general sunt „elemente pre-formante“, universale, absolute, nelegate de un timp-loc anume, ele nu există material, ci se „se exprimă“ prin forme concrete, relative, legate de un timp-loc anume. În timp ce arhetipurile psihice se constituie odată cu conştiinţa omului şi se schimbă foarte geu, odată cu aceasta, formele lor de exprimare sunt trecătoare, depind de context. Cred că am scris cel puţin vreo zece studii diferite, începând de prin 1980 (dar desigur că ideile sunt mult mai vechi) în care am arătat relaţia între universalitatea arhetipului, *componenta lui naturală*, şi relativitatea formelor lui de existenţă, *componenta lui culturală*. La rândul lui, Octavian Nemescu afirmă repetat acelaşi lucru, deşi înţelege oarecum altceva prin arhetip, iar relaţia „Natural-Cultural” apare la el chiar ca titlu al unei compoziţii. Aceste niveluri sunt legate deci inseparabil între ele, deoarece nu se poate vorbi despre un arhetip fără a se avea în vedere o anumită formă concretă de existenţă a lui. Elementele ce „concretizează” un arhetip ar putea fi numite „componente arhetipale“. Pentru că - dacă scara armonicelor naturale este un arhetip fizic şi nu muzical – ea poate fi înglobată într-un arhetip muzical, ca o componentă a lui. Consider această diferenţiere necesară, pentru a evita confuzia între noţiuni, pentru a înţelege şi sensul unui arhetip. Aş mai reaminti că arta poate fi „decodată“ la mai multe niveluri, nivelul arhetipal fiind cel mai profund, şi reprezentând natura, urmat de cel estetic şi de cel semantic. Mai ales ultimul nivel este relativ, superficial, reprezentând cultura. Este muzica un limbaj universal? Numai la nivel arhetipal se poate afirma asta: acest nivel acţionează intuitiv, „înaintea“ oricărei receptări culturale. Un mare *crescendo* va impresiona pe cineva instinctiv, fără să aibă idee de şcoala de la Mannheim. Deoarece percepţia estetică necesită familiarizare cu convenţiile epocii şi regiunii respective, este necesară o pregătire asemănătoare cu învăţarea unei limbi străine, pentru a înţelege o poezie în acea limbă: Bach ne poate suna frumos şi sunetul orgii ne poate impresiona, dar nu-l

https://biblioteca-digitala.ro

vom *înţelege* fără să stăpânim noţiunile de polifonie, fugă, funcţii tonale. Între alte idei ale studiilor despre arhetipuri muzicale, aş mai aminti afirmaţia că orice muzică, de la sunetele *didgeridoo*-ului la Perotinus, la Stravinski şi la muzică techno *are* un nivel arhetipal, deci noţiunea de „muzică arhetipală“ nu prea are sens, deşi este uzuală. Acest *nivel arhetipal implicit* poate fi desigur diferit exprimat estetic – cu cât mai savantă este exprimarea, cu atât mai mult „se îndepărtează” arta respectivă de baza ei arhetipală. O muzică simplă, în care forma şi toate celelalte elemente rămân intuitiv perceptibile, poate fi „mai aproape de arhetip”. („Primitiv” sau „grosolan” nu înseamnă prin definiţie „arhetipal”, dar se pot asocia acestuia). Iată o discuţie în acest sens, cu mult înaintea definirii explicite a noţiunilor discutate aici: Tiberiu Olah îmi spunea că el înţelege să „ascundă” intenţiile sale componistice în spatele unor structuri suficient de complexe; dacă intenţiile sale sunt încă vizibile, ar considera că piesa „trebuie încă lucrată“. Eu îi replicam că nu văd de ce ar ascunde intenţiile sale, odată ce ele există; în acest caz, lucrul ar consta tocmai în a găsi forma cea mai clară şi convingătoare pentru expunerea lor... Sigur că „neînţelegerea“ era relativă, dar ea poate explica diferenţele dintre piesele noastre dedicate *Columnei infinite* a lui Brâncuşi. Pentru mine, piesa lui Olah „Columna Infinită” din ciclul său dedicat lui Brâncuşi, o amplă piesă simfonică, o muzică densă, tensionată, cu accente expresioniste, scrisă cu măiestria sa cunoscută - nu are mai nimic comun cu Brâncuşi (sigur că nici nu trebuie, dacă asta vrea, ea poate fi doar o dedicaţie); pentru el probabil, piesa mea „Studiu pentru Columna Infinită” – o muzică minimalist-arhetipală bazată pe o formulă ascendentă în trepte - ar suna „prea explicit Brâncuşian” – dar asta este exact ceea ce am vrut eu. (Dacă aş reproşa ceva piesei mele, ar fi că *nu am fost destul de radical pe linia Brâncuşiană*..). De aici se poate înţelege ce înseamnă „a fi mai aproape de arhetip”. În orice caz: pentru mine nu este vorba de o soluţie „mai bună” decât altele. Spun asta pentru că există păreri care declară că „aceasta este muzica viitorului”.

O ultimă idee ar fi aceea că arhetipurile nu pot fi definitiv clasificate, pentru că le putem „vedea“ doar în măsura în care ne controlăm viaţa psihică, ceea ce nu este nici simplu, nici nu se va încheia vreodată (slavă Domnului!). Ceea ce nu înseamnă că sistematizări ca acelea ale lui Dan Dediu nu sunt

https://biblioteca-digitala.ro

utile, chiar dimpotrivă: cred că abia încercând „să facem ordine în noi“ ne putem cunoaşte mai bine.

Dacă este vorba arhetip... Noţiunea respectivă îi aparţine lui Platon. Frank Lloyd Wright în arhitectura americană (principiul „Simplicity and Repose”), Piet Mondrian, Kasimir Malevici, Joseph Albers în pictura europeană si americană, Brâncuşi în sculptură, pot fi consideraţi „artişti arhetipali” în prima jumătate a sec. XX. Constantin Brăiloiu foloseşte noţiunea în etnomuzicologie. Pictura franceză şi americană de după razboi (Pierre Soulages, Ives Klein, respectiv Frank Stela, Ad Reinhardt, Marc Rothko şi mulţi alţii) adoptă masiv principii arhetipale. Urmează curând parţial şi muzica nouă americană (Cage, La Monte Young). În muzica romanească, ideea „plutea în aer” în anii 1960. Dănceanu o exprimă prin denumirea ansamblului său „Archaeus”, Stroe o aplică radical în muzică (deşi el nu dorea să fie considerat „arhetipalist”), alţi compozitori o folosesc mai mult sau mai puţin consecvent (Vieru, Cezar, Glodeanu, Nemescu, Horaţiu Radulescu, Maia Ciobanu şi alţii, între care şi eu). O teoretizare şi folosire explicită a noţiunii va apărea mai târziu. Între teoreticienii ei - alături de Nemescu, Dediu, Anghel - mă număr şi eu.

Astăzi ideea a devenit un fel de loc comun obsesiv... Mai există şi această ambiţie de a proclama exclusivist „paternitatea” unei idei (în etnologia anilor 1980 se vorbea de *protocronism,* desigur în alt context). Dar această ambiţie aparţinea iniţial avangardei – sute de ani, nimeni nu s-a interesat de cine „a inventat” o idee. Este însă Dada o creaţie germană, elveţiană, franceză sau românească? Fiecare teză are justificarea ei – pentru ţara respectivă. Lăsând la o parte vanităţi penibile, poate că o asemenea discuţie ar putea fi totuşi interesantă eventual din punct de vedere documentar-istoric, dacă pe parcursul ei nu s-ar face abstracţie de date obiective, publicaţii, surse etc, dacă nu ar exista tendinţa de a proiecta optica proprie asupra realităţii şi a o deforma, deci falsifica, dacă fiecare nu ar vedea decât ce a realizat el şi ar suferi de o ciudată orbire faţă de ceea ce au făcut alţii. Permiteţi-mi acum, după ce am făcut această teorie, să fac ceea ce tocmai am criticat: să afirm că, în momentul în care eu am scris despre *muzică atemporală* şi *arhetipuri muzicale* începând din 1978, nu îmi era cunoscută nici o contribuţie pe această temă - până după 1990... (Cine nu vede auto-ironia în spatele acestei precizări ar trebui să-şi verifice umorul...). Dar *asta nu m-a*

https://biblioteca-digitala.ro

interesat niciodată şi, de fapt, nu interesează pe nimeni. Pe cine interesează – mă refer la publicul obişnuit - cine a „inventat" dodecafonismul, Arnold Schönberg sau Josef Matthias Hauer, Herbert Eimert, Josef Rufer? (N.B. primul a fost nu Schönberg, ci Josef Matthias Hauer.)

A.F.: Aveți și alți creatori, din alte arte, care v-au inspirat?

C.D.G.: Desigur, iată câteva dintre sursele mele de inspiraţie: arhitectura (piramidele egiptene, bisericile gotice, arhitectura americană de la începutul sec. XX., unele creaţii ale Bauhaus-ului german), muzicile exotice (gamelanul indonezian, unele genuri ale muzicii tradiţionale hinduse, chinezeşti, japoneze, africane) alături de folclorul românesc, motive decorative folclorice, dar mai ales *Natura* (aceasta oferindu-mi temele filmelor mele: marea, cascada, muntele, pădurea, pustiul, norii, soarele, stelele...).

O categorie specială o constituie însă arta plastică. Am afirmat repetat că, pentru mine, arta plastică a fost întotdeauna *mai modernă, revoluţionară decât muzica*, devansând-o continuu cu câteva decenii, fiind chiar mai interesantă şi bogată în idei. Iata câteva dintre ele: fovism, nouveau-art (Jugendstil), expresionism (decorativ, abstract), futurism, cubism analitic şi sintetic, neoplasticism, constructivism, abstracţionism, non-obiectualism, suprematism, nabism, taşism, orfism, simbolism, pre-rafaelism, pictura mecanică, suprarealism, ready-made, dadaism, noul realism, noua obiectivitate (neue Sachlichkeit), arta brută, action painting, color-field-painting, hard-edge-painting, pop-art, op-art, pictura monocromă, minimal art, conceptual art, land-art etc.

Aş putea chiar „ilustra" diferite componente ale idealului meu muzical prin nume de artişti plastici. Astfel, Mondrian şi Brâncuşi corespund năzuinţei mele spre *esenţializare, geometrie, hieratic, arhetipal,* Ion Ţuculescu corespunde tendinţei spre *expresionism*, mai precis *expresionism decorativ, culoare vie, tensiune, folclorism*, Juan Miro corespunde nevoii de *„joc liber, quasi-naiv" cu motivele, simbolurile, formele*, Alexander Calder corespunde fascinaţiei *„jocului întâmplător" în spaţiu cu aceleaşi elemente pre-definite.* (Miro şi Calder au fost prieteni buni.). Pe pictorul şi poetul berlinez Christoph Niess l-am secondat de prin 1994 cu muzica scrisă special pentru el („*ambiental music*") pentru câteva expoziţii de pictură, inclusiv

https://biblioteca-digitala.ro

la *Institutul Cultural Român* din Berlin, cea mai amplă fiind cea realizată în 2001 la citadela Spandau; dar, cu asemenea prilejuri, am organizat și multe alte concerte. Nu mai puţin de 12 lucrări ale mele (muzică de cameră, corală, electronică) se datorează colaborării noastre, care a culminat prin realizarea unor filme, proiectate, redactate vizual și auditiv de mine, multe însă inspirate nemijlocit de picturile sale. De fapt, lui îi datorez integral această idee, pornită modest de la intenția de a ilustra muzical diapozitivele realizate după seria lui de acuarele *Silberklang* („Sunet de argint" - filmul cu acelaşi nume, primul dintr-o grupă, l-am prezentat amândoi cu mare succes la o „academie" pe insula Sylt, în marea Nordului). Niess a murit în 2009, întrerupând astfel o colaborare ce devenise aproape o a doua natură a noastră și care promitea noi opere, din ce în ce mai interesante. El a reprezentat pentru mine solicitarea de a acorda *gustul meu pentru geometrie şi ordine* cu înclinaţia lui spre *expresionism şi dezordine, schiţe sumare, parcă neterminate*.

A.F.: Credeți că inspiraţia e un proces pur, care ține de Divinitate? Ori poate ne putem și "construi", oarecum, inspiraţia?

C.D.G.: Sunt convins că inspiraţia ţine de Divinitate, după cum cred că un „bun meştesugar" îşi poate provoca inspiraţia, o poate „chema" sau îşi poate „construi" ceva foarte asemănător. Brâncuşi spunea (citez din memorie): „Nu este greu sa faci ceva, greu este să te pui în starea necesară pentru a putea face acel ceva". Cred că se referea la un anumit mod de „a te monta", a „provoca" şi a te lăsa apoi condus de inspiraţie. Părerea mea este că ar fi o greşeala însă să se considere că o muzică algoritmică sau, în general, produsă prin aplicarea unor formule matematice stricte, ar fi o muzică ce nu are nevoie de inspiraţie; aceasta se manifestă doar altfel, la un alt nivel (de ex. în alegerea unor parametri pentru formula respectivă). Nu ar trebui confundate *instrumentele de lucru* cu *ideea* ce le conduce, dirijează. În concluzie, cred că inspiraţia se poate manifesta şi în forma romantică a unui „fulger" ce oferă pe loc o operă de artă de-a gata fericitului ales, dar mai ales îl însoţeşte pe acesta pas cu pas în munca de realizare a acestei opere, de la intuirea ei vagă până la formularea ei definitivă.

https://biblioteca-digitala.ro

A.F.: De unde au pornit şi cât de mult s-au schimbat orientările Dvs. componistice de-a lungul carierei?

C.D.G.: Încerc să descriu câteva puncte de reper. Am pornit, cum spuneam, de la un clasicism sever, aproape intolerant. Muzică modernă, ca şi muzică folclorică/tradiţională autentică (nu numai românească) nu am cunoscut şi apreciat decât după intrarea la Conservator. Datorită profesorului meu, Tiberiu Olah, m-am apropiat foarte mult de Bartók, poate prea mult, apoi de Stravinski. După aceasta am cunoscut muzică dodecafonică şi serială, muzică poloneză şi pe Enescu (după 1955). Cu adevarat „mulţumit" am fost însă numai după ce am reusit să am acces la Morton Feldman, John Cage şi minimaliştii americani - şi la Stroe, ca şi la muzica secolelor premergătoare lui Bach, pe care o iau şi acum foarte în serios: Perotinus, Machaut, de Vitry, Ockeghem, Gabrieli, Monteverdi.

Poate ar trebui să explic odată ce admir atât de mult la Stroe. În timp ce, de exemplu, dodecafonismul „s-a ocupat" de desfiinţarea tonalităţii şi de re-organizarea înălţimilor sunetelor, Messiaen s-a ocupat de moduri, Stravinski a îmbogăţit ritmul etc. Stroe a acordat atenţie atât structurii melodice – prin folosirea sistemelor de acordaj descrise de Alain Daniélou, celei ritmice – folosind opoziţia *giusto-rubato*, celei arhitectonice – folosind modele formale fixe, principii morfogenetice, în opoziţie cu aleatorismul bazat pe module liber combinabile, şi chiar timbrului muzical – folosind selectiv culori instrumentale cu totul speciale cum ar *multiphonics, ondes martenot* sau instrumente de percuţie exotice. Nu numai că nu a trecut cu vederea peste nimic, dar a căutat în fiecare domeniu soluţii care privesc latura arhetipală a domeniului, ca şi cum ar dori să-l reconsidere radical, de la originea sa. Câţi compozitori au realizat aşa ceva? Pe de altă parte, eu văd aici şi o „viziune clasică", completă asupra muzicii, foarte rară - „clasic" în sensul iniţial al cuvântului, deci nu de viziune tradiţionalistă, conservatoare, ci de viziune care se ocupă de toate componentele obiectului respectiv şi doreşte să realizeze un acord, un echilibru între ele.

Ideea unei muzici „aproape de arhetip" s-a format în mintea mea treptat pe la începutul anilor 60, dar noţiunea îmi lipsea: am numit „*Modele*" un ciclu de piese simfonice sau vocal-simfonice din acei ani, dar înţelegeam prin această denumire „*arhetipuri*". La o teorie conştientă despre arhetipurile muzicale am ajuns prin anii 70, datorită lui Ştefan Niculescu, care folosea deja această noţiune şi cu care am discutat

https://biblioteca-digitala.ro

întreaga operă a lui Jung, pe care am citit-o datorită lui. Cred deci că el este iniţiatorul noţiunii de arhetip muzical (nu doar de arhetip!), chiar dacă el a menţionat-o doar pe scurt. Nu mă gândeam la folclor în acel moment, ci la Jung, la Mondrian (ciclul de cvartete dedicat lui l-am început în 1980) şi la Brâncuşi (lucrări dedicate lui am compus abia în 2008, 2011 şi 2012).

Dar m-am ocupat de folclor în ciclul „*Jocuri*“, început tot în anii 60, chiar înainte de „Modele”. Am considerat folclorul nu ca pe un „rezervor de structuri muzicale arhaice“, ci ca pe un *limbaj de sine stătător,* bine constituit, cu care se poate dialoga. Eu nu armonizez, acompaniez deci, prelucrez, „port mai departe moştenirea folcorică” etc. ci *dialoghez* cu un limbaj tradiţional, de a cărui valoare istoric-documentară sunt convins şi de care nu, „nu mă ating”. Din optica actuală, această atitudine mi se pare mai aproape de un „postmodernism *avant-la-lettre*”, de poli-stilism*,* decât de modul pe atunci uzual de a „se inspira din structurile folclorice“, disecându-le şi reorganizându-le într-un limbaj propriu, în care ele abia mai pot fi recunoscute. Acest dialog cu folclorul, care se putea manifesta prin colaje sau planuri diferite, aproape independente, m-a condus la ideea *isonului*, văzut foarte general, ca un fel de fundal permanent al unei compoziţii. Puţine lucrări ale mele nu au, sub o formă sau alta, un ison la bază... Nu am renunţat niciodată la folclorism ca la o alternativă necesară (vezi mai noul ciclu „Transsilvanische Motive“, început după 1999, constituit până în prezent din 50 de piese), cu toate că am avut de-a face cu interpretări greşite ale intenţiilor mele, atât din partea tradiţionaliltilor cât şi a avangardiştilor.

În anii 70‘ mi-am clarificat (şi apoi teoretizat) o altă idee mai veche, cea a „*atemporalităţii*“. Şi în acest caz nu pot decât să sintetizez aici: este vorba de o muzică „statuară”, non-evolutivă, ce refuză dramaturgia clasică sau „anecdotica“, „povestirea unei istorii“ (literare, dar chiar muzicale), în favoarea unei viziuni contemplative, pe scurt, *proclamează monotonia ca principiu estetic*. Teoretizarea ideii a fost stimulată de participarea mea la un workshop în Olanda în 1978 şi de cunoştiinţa cu compozitorul olandez Ton de Leeuw, om de înaltă cultură cu care am avut o comunicare ideală. Desigur că nu eu am „inventat” nici muzica atemporală, nici arhetipurile muzicale... ele au existat de când lumea, sub diferite forme.

https://biblioteca-digitala.ro

Consonanţe am folosit începând din 1968 în piesele pentru pian şi bandă „Opt Compoziţii Statice”, apoi, de prin 1975, consecvent: de exemplu, ca pedală în Preludiul Simfoniei 1-a „Armonii Simple”, 1975, ca alternanţă de două acorduri majore şi minore în Preludiul Simfoniei a 2-a „Orizontale”, 1980 sau în Studiul Atemporal Nr. 1 („Corona Borealis”). De asemenea, din 1980, consonanţele *ca un şir de cadenţe (tonică-subdominantă-dominantă) ne-tonale, decontextualizate*, sunt prezente ca idee principală în toate cele opt cvartete de coarde dedicate lui Mondrian, ca şi în celelalte opt care le vor urma (până în 2016); dar pedale pe acorduri majore sau minore, ca şi alte relaţii armonice simple (la interval de cvintă, triton, terţă) sunt prezente în multe alte lucrări ale mele. (După cum se vede, anul 1980 a fost un an cu totul special pentru mine, mai ales dacă se consideră că tot atunci am terminat şi lucrul la „Tipologia muzicii instrumentale de joc româneşti”, la care lucram de vreo 10 ani, după ce m-am eliberat cu mare greutate de şefia de sector de la ICED având şi de luptat cu mari greutăţi pe plan privat).

Un cuvânt despre ciclul „Atemporal Studies”. Permiteţi-mi vă rog să-l parafrazez pe Brâncuşi (cu toată modestia posibilă): cred că prima piesă, „Corona Borealis”, *este singura mea compoziţie care mi-a reuşit destul de bine.* Probabil şi pentru că nu am avut iniţial intenţia să o arăt cuiva, ci doar să o folosesc pentru un tratament psihic. Oricum, acest ciclu este singurul care cred că „mă reprezintă” într-o oarecare măsură, poate alături de lucrări electronice ca, din 1987, ciclurile “Crystal Silence”, “New Zealand Meditations”, “NordSeeHorizonte”. La efectul terapeutic al acestor piese m-am referit adesea.

A.F.: Considerați că ați ajuns la un nivel ideal, la o formă perfectă creatoare? Ce ”căutări” și ce frământări mai are compozitorul Corneliu Dan Georgescu?

C.D.G.: Nu, nu cred câtuşi de puţin că aş fi ajuns la un nivel ideal – în niciun domeniu. Iar frământări am o mulţime. Există în mine o tendinţă „*clasicistă*” (am precizat mai sus ce înţeleg prin asta: echilibru, armonie), alta, *expresionistă*, alta, „*decorativistă*”, una pentru *transparenţă* şi nuanţe fine, alta pentru *masivitate* şi blocuri compacte, pentru ironie şi spiritual, pentru obiectivitate rece sau melancolie şi tragic, pentru puritate şi grotesc diabolic, pentru serenitate şi forţă oarbă... Nu doresc

https://biblioteca-digitala.ro

„să fac să tacă” niciuna dintre „vocile mele interne” enumerate. Nu am vrut niciodata să produc ceva la comandă, în serie, care să se înscrie pe o linie oficială etc. ci mai ales să las toate aceste voci să vorbească, să spună ce vor ele, cum vor ele... Evident că îmi asum mari riscuri, dar perspectiva „proiectului irealizabil”, a „ideii de neatins” am acceptat-o de mult, nu mă pot sustrage atracţiei ei. O idee uşor de atins mi s-a părut întotdeauna ne-interesantă.

Dar există şi alte cauze ale unei „imperfecţiuni asumate”: Aurel Stroe îmi spunea, ca răspuns la o întrebare a mea referitoare la câteva detalii din „Arcade” (redare din memorie): „Domle, eu am obiceiul să-mi stric singur lucrările... după ce am terminat o piesă, revin şi adaug, nu ştiu de ce, detalii care nu se mai potrivesc”. Există deci şi un fel de „supra-prelucare” a unei idei, care acţionează de la un punct împotriva ideii. Greu de explicat, dar „principiul” îmi este binecunoscut...

A.F.: Din punct de vedere estetic, unde am putea încadra creaţia Dvs.?

C.D.G.: Am încercat odată să „cuprind” muzica românească, în toată diversitatea ei (tocmai de necuprins...), în câteva formule, respectiv direcţii ca: liric-contemplativă, structuralist-constructivistă, reflexiv-arhetipală, ludic-burlescă. Eu m-aş „încadra” în direcţia reflexiv-arhetipală, alături, între alţii, de Aurel Stroe, Corneliu Cezar, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Horaţiu Rădulescu, Maia Ciobanu, Mihaela Vosganian. Desigur că sunt de acord cu toţi criticii acestei clasificări forţate... ce se poate face mai mult decât a schiţa câteva linii directoare? Aş mai preciza că o orientare comună a compozitorilor români din diaspora nu există, poate cu excepţia grupei pariziene.

În ceea că mă priveşte, eu sunt încadrat uzual, deci „clasat”, într-o grupă cu Liviu Glodeanu şi Mihai Moldovan, ca prieteni buni şi presupuşi promotori în anii 50-70 ai unui *minimalism românesc*, independent de cel american. Cred că observarea “pre-minimalismului” lui Bartók sau Stravinski ar spune mai mult decât apropierea de minimalismul american, oricum total necunoscut pe atunci în România.

Sigur că aparţin acestei generatii şi am o mulţime de lucruri comune cu aceşti compozitori. Am fost toţi trei „tineri veniţi din provincie la Bucureşti“ şi asta ne-a situat de la început într-o categorie aparte. Nimeni nu-şi poate imagina ce însemna

https://biblioteca-digitala.ro

asta: nu numai lipsa unui acces la izvoare culturale şi la relaţii sociale minime, foarte necesare la orice pas, dar chiar şi o serie de probleme administrative dificil de rezolvat. Doar un exemplu: la terminarea Conservatorului, neprimind o repartiţie în Bucureşti, noi trei am rămas literalmente „pe drumuri"; în timp ce „bucureştenii", locuind la părinţi şi dispunând de contacte sociale normale favorizante, se întâlneau pentru a discuta noile idei avangardiste şi se descurcau fără probleme în ceea ce priveşte traiul cotidian, noi eram nevoiţi să ne căutăm o locuinţă nu prea periferică, cu chirie mai rezonabilă, să găsim motive pentru a ne prelungi viza temporară la miliţie, apoi să dăm lecţii de pian în tot oraşul pentru a ne câştiga existenţa.

Prietenia noastră „în trei" a fost într-adevăr, o perioadă, foarte strânsă, caldă, colegială, creativă şi există nenumărate elemente comune între compozițiile noastre – dar și mari deosebiri. Glodeanu şi Moldovan au cunoscut folclorul din copilărie, eu – fiind orășean – doar în Conservator. Din acest motiv, acea mitică şi mereu evocată „inspirație folclorică" este la ei *organică*, iar la mine este *adăugată*. Poate de aceea, respectul meu faţă de folclor nu are margini... Dar asupra deosebirilor voi reveni.

Din perspectiva actuală, cred că ei erau mai talentați decât mine, de aceea ideile lor au fost mai clare de la început. Poate că eu aveam o perspectivă culturală ceva mai largă, dar acest detaliu funcționa, cel puțin la început, mai mult ca o piedică. (În anii 1960-70 am pictat, dintr-un impuls spontan, poate cam 100 de tablouri în ulei; nu numai că pictura m-a interesat întotdeauna, dar vedeam în ea şi o modalitate de a experimenta combinaţii de planuri sau mişcări; pe deasupra, îmi făcea plăcere. Nu mi-i pot însă imagina pe prietenii mei făcând şi ei aşa ceva... nici măcar nu m-am gândit să le arăt „operele" mele). Ei erau mult mai practici decât mine: nu i-am auzit niciodată vorbind admirativ despre muzica clasică sau ocupându-se de altceva decât de satisfacerea interesului profesional imediat, ca şi de tot ceea ce le putea ajuta concret în carieră.

O comparaţie între noi este dificil de făcut, ea are sens numai dacă se limitează la perioada în care au trăit şi ei. Pe de altă parte, dacă Glodeanu a fost şi este în general prezent în viaţa de concert şi există mai toate operele lui pe CD precum şi publicaţii despre el, deci el este bine cunoscut, Moldovan este reprezentat (în ipotetica conştiinţă a unui ipotetic public

https://biblioteca-digitala.ro

interesat) doar prin câteva piese, iar eu, poate prin chiar şi mai puţine piese şi în plus, mai toate prost înregistrate. Voi încerca însă o asemenea comparaţie pentru perioada 1967-78, perioadă care corespunde ultimilor 11 ani de viaţă la Glodeanu. Mă refer numai la lucrări cântate în această perioadă.

Glodeanu a compus în aceşti 11 ani o cantitate impresionantă de lucrări în toate genurile: de la renumitele *Studii* pentru orchestră, 1967, la *Ricercari*, 1971, la opera *Zamolxe*, 1969, apoi cantata, poemul şi baletul, toate pe tema *Ulisse*, 1967-1972, la *Simfonia pentru suflători*, 1971, oratoriul *Un pământ numit România*, 1977, dar şi două cvartete, 1970, muzică de camera (*Melopee* pentru instrumente+bandă 1971), muzică de film, piese pentru cor (*Glorie, Sabaracalina 1973*), poemul simfonic *Pintea Viteazul*, 1976, concerte pentru flaut, vioară, pian şi în fine în 1978 un ultim concert pentru orgă şi alămuri.

Pentru Moldovan, aceasta este de asemenea cea mai bună perioadă a sa: acum compune multă muzică de cameră (*Cadenţă* pentru flaut şi percuţie, 1971, *Sonatina*, 1976, trei cvartete 1968-78), apoi *Rituale* pentru soprană şi orchestră, 1963, un concert pentru flaut, 1970 şi altul pentru contrabas şi orchestră, 1973, piesele simfonice *Texturi*, 1967, *Vitralii*, 1968, *Scoarțe,* 1969, *Vibrații,* 1970, *Tulnice,* 1971, în fine opera-frescă *Trepte ale istoriei,* 1972, dar în acelaşi an şi *Spaţii şi timpuri mioritice* şi *Cântece străbune,* apoi muzică pentru cor (*Obârşii*, 1971, *Popas la Vorona şi Cântecul vântului,* 1978), apoi *Cantemiriana, 1976* şi *Imaginaţi-vă un spectacol Kabuki*, 1978.

Începând cu 1967 mie mi se cântă multe piese din ciclul pentru orchestră „Jocuri" (*Motive Maramureşene, Jocuri festive, Colaje, Refrene, Pianissimo, Hore lungi*) urmate în 1968 de *Partita* şi din 1969 de ciclul Modele (*Alb-Negru, Continuo, Rubato*), ciclu care se încheie cu opera *Model Mioritic*, 1972, în fine Simfonia 1-a *Armonii Simple*, 1975 şi doar două piese de muzică de cameră (1968 şi 1978, *Opt compozitii statice* şi *Semne*, amândouă pentru pian+bandă). În acest interval există pentru mine doi ani în care nu am dus la capăt nimic, ani irosiţi cu şefia sectorului muzical-coregrafic de la ICED.

Superioritatea lui Glodeanu apare evidentă. Mai trebuie adăugat, că *toate* compoziţiile lui au fost cântate şi înregistrate, şi încă bine, şi imediat după ce au fost terminate; această remarcă este valabilă în mare măsură şi pentru Moldovan;

https://biblioteca-digitala.ro

relaţia cu zona natală a Clujului l-a ajutat mult. În cazul meu, mai toate lucrările au avut de aşteptat câţiva ani. Succes şi premii ale UCMR am avut toţi trei, dar Glodeanu era încă din anii Conservatorului un artist matur, admirat şi respectat, atât de public cât şi de colegi sau oficialităţi.

În acei ani am scris cu toții câte o operă, toate montate la *Opera de Stat* din Cluj datorită lui Glodeanu, în regia prietenului său clujean, regizorul Ilie Balea. Glodeanu a scris *Zamolxe* (după Lucian Blaga), Moldovan - *Trepte ale istoriei* (pe un scenariu propriu), eu - *Model Mioritic* (pe un libret propriu constituit din multiple variante ale baladei *Miorița*). Diferențele între noi sunt aici considerabile. Temele alese sunt concludente: Glodeanu preia de la Blaga o temă mitic-istorică din antichitatea dacă, Moldovan realizează un fel de excurs prin istoria României (începând cu Decebal, oprindu-se însă elegant înainte de epoca Ceauşescu...), eu aleg o temă aparent tradiţional folclorică, dar care permite nu numai o „prelungire filozofică" ci şi o aplicaţie ideală a principiilor *atemporalităţii* şi *arhetipalităţii*; dacă am terminat lucrul în 1972, după câţiva ani de căutări, este pentru că opera era programată şi trebuiau urgent să înceapă repetiţiile. Operele lui Moldovan şi a mea au fost programate împreună: din cauza subiectului mistic, al titlului şi al muzicii, „Model Mioritic" nu ar fi fost acceptată de oficialităţi fără cuplajul cu o lucrare „pe linie". Ceea ce nu a împiedicat noua direcţie a operei să scoată aceste piese din program după numai două reprezentaţii.

Singura de mare succes a fost opera lui Glodeanu, dramatică și foarte eficientă; şi ea era mistică în felul ei, dar „mistic-patriotică" şi nu „mistic-filozofică". Singura „pe linia oficială" era cea a lui Moldovan, iar cea mai complicată şi neconvenţională a fost opera mea – un fel de *minimalism-atemporal* static, destul de greu de suportat pentru cine nu acceptă o anumită estetică, de mine însumi pe atunci abia întrezărită conştient, dar intuitiv consecvent aplicată. În orice caz, nu cred că existau în acel timp multe opere minimalist repetitive de o durată de 50', bazate pe evenimente ciclice *non-evolutive,* axate pe un ison continuu pe bandă de magnetofon şi având ca subiect o serie de variante diferite ale aceleiaşi teme. În mod prietenesc, lui Moldovan opera mea i se părea bizară, mie a lui mi se părea cam convenţională. Pe Glodeanu îl admiram amândoi, el însuşi fiind cred mai aproape de Moldovan decât de mine.

https://biblioteca-digitala.ro

Diferențele de orientare se reflectau și în discuțiile noastre, în care începuseră să apară tonuri critice; pe mine mă interesa din ce în ce mai mult muzica americană (atât cât era posibil de cunoscut pe atunci, mai ales Morton Feldman, dar și *minimal music*), pentru care ei nu aveau nici o simpatie. Către sfârşitul acelei perioade, cred că fiecare dintre noi se afla într-o anumită criză, la ei manifestată mai ales prin tendinţa de a scrie mari lucrări vocal-simfonice oficial acceptate (dar ei au căutat şi acceptat în acel timp şi posturi de răspundere la Consiliul Culturii, respectiv Radio), la mine, prin căutarea încă nesigură a unui drum propriu. Dar nici unul dintre noi nu mai era pe atunci „competitiv" față de noua generație de compozitori care se afirmau, între care, mulți mai radical-avangardiști decât noi şi mai bine informaţi referitor la ceea ce petrece în occident. Noi trei „am stagnat" cândva la un anumit nivel. Doar viitorul va putea decide dacă aceasta a fost o eroare fatală sau o calitate… Pentru că ceea ce am făcut noi nu era reflectarea a ceea ce făcea avangarda occidentală, ci *ceva inventat de noi*; de aceea a şi fost trecut cu vederea de grupul colegilor noştri avangardişti. Interesant este totuși faptul că, după cum spuneam, din perspectiva contemporană, se vorbește uneori despre un anumit „minimalism românesc", inițiat de noi trei, independent şi chiar în contextul necunoaşterii minimalismului american: acestei forme de minimalism, cea mai cunoscută astăzi, nu i se poate asocia decât în cazuri izolate atributul *arhetipal,* ca în cazul celui românesc.

La nouă ani de la moartea lui Glodeanu şi şase ani de la cea a lui Moldovan, eu am părăsit definitiv ţara, desigur că nu de bunăvoie, fapt de neconceput de noi în perioada în care ei mai trăiau. A fost tot un fel de moarte, pe care nu aş încerca să o explic aici. Dar desigur că eu am avut totuşi o şansă, de care ei nu au avut parte.

A.F.: În ce „generație stilistică" de compozitori români credeți că v-ați putea regăsi?

C.D.G.: Nu prea am avut înţelegere pentru muzica idilică, pentru uverturi, potpuriuri şi rapsodii, pentru cea a realismului socialist, deci pentru peste 80% din ceea ce auzeam în anii 1950-60. Asta este realitatea... Mult mai târziu am devenit atât de tolerant, încât să găsesc calităţi unor compozitori ca Toduţă, Andricu, Jora şi să regret că se cântă atât de puţin... acum îi consider maeştri ai unui „stil clasic"

https://biblioteca-digitala.ro

românesc, poate uşor naiv, dar original, ce aşteaptă încă să fie înţeles corect. Dar chiar şi de Enescu m-am apropiat cu greu. Din nou, asta este realitatea... De rapsodii eram sătul, iar alte lucrări le cunoşteam superficial – partituri şi înregistrări nu prea se găseau - şi mi se păreau ciudate, de neînţeles. Mi-au trebuit ani buni până să le cunosc bine şi apoi, agreez. Mâna unui mare maestru o simţeam însă, încă din prima suită sau simfonie, iar ideea eterofoniei sau forma sa specifică de „atemporalitate lirică“ mi se par acum chiar mai geniale decât unele realizari concrete. De pe poziţia mea de „partizan” al formelor geometrice şi al minimalismului arhetipal „mă uit cu jind” la flexibilitatea şi bogăţia extraordinară a limbajului enescian, ca la ceva de neatins pentru mine...

Dar de Stroe, Vieru, Olah, Nemescu m-am apropiat imediat, fără probleme; de Niculescu, Marbe, Ţăranu, ceva mai târziu. Dacă este vorba de generaţia stilistică în care m-aş regăsi, cred că aceasta s-ar situa între generaţiile Stroe-Vieru-Niculescu-Olah, Ţăranu-Glodeanu-Moldovan şi Cezar-Nemescu. În timp ce prietenia mea cu Cezar se baza pe interesul nostru comun pentru programarea primelor computere, apărute prin anii 1980 în România, înţelegerea profundă şi prietenia cu Nemescu porneau de la intuirea arhetipalismului ca şi de la o anumită „critică moralizatoare” a contextului social-cultural în care trăiam.

A.F.: Câte categorii estetice există, de fapt? Și care ar fi cele care predomină în timpurile actuale (cum, de pildă, Antichitatea definea totul în funcţie de Frumos și de armonia lucrurilor).

C.D.G.: Dar nu în orice regiune a globului. Cred că *Frumosul* şi *Armonia* ca principii estetice se leagă de culturile mediteraneene şi au un sens foarte profund, simbolizează un fel de sinteză prin artă a universului cunoscut. Africa, Asia, America au preferat din cele mai vechi timpuri alte principii, chiar şi Nordul european „are probleme“ cu acceptarea Frumosului, aşa cum îl vede de ex. Renaşterea italiană, care a impus accepţiunea acordată azi – încă... pentru că, de fapt, ocolirea sau depăşirea Frumosului clasic este de mult ţelul artei moderne, cu mult înainte de postmodernism. Dar... regret, mă tem însă că nu sunt competent să port o discuţie stiinţifică despre categoriile estetice actuale.

https://biblioteca-digitala.ro

M-aş referi doar la un singur aspect, care mă priveşte direct, pentru a releva complexitatea temei. Se vorbeste de un *neo-primitivism*, o noţiune aparent destul de clară; parţial mi-o asum eu însumi. Ce se (poate) înţelege însă prin această noţiune? Poate fi vorba de (1) structuri geometrice „scheletice", perfect ordonate, prea ordonate, sau de (2) ceva complet haotic, neordonabil, de (3) ceva naiv, copilăresc, „ne-copt", de (4) ceva brutal, violent, „orb", de (5) ceva *punk*, morbid, murdar, de (6) ceva foarte „subţire", abia existent material, neterminat – sau (7) masiv, grosolan, foarte dens, lipsit de spiritualitate, de (8) ceva sentimental, „siropos", deci ne-intelectual – sau de ceva (9) foarte intelectual, uscat, lipsit de orice sentiment, căldura omenească... Cum putem defini (într-un interviu, deci pe scurt) chiar şi numai acest *neo-primitivism?*

A.F.: Există o competiție între tradițional şi modern, deşi nedeclarată destul de prezentă. Unde vă regăsiți cu muzica pe care o scrieți, în tradiție prin arhetip sau în avangardă?

C.D.G.: O scurtă explicaţie în prealabil: am privit permanent cu interes avangarda de orice fel (nu numai cea franceză, gen Darmstadt sau Varşovia, şi nu numai cea muzicală), dar eu nu am aparţinut acesteia niciodată. Sigur că m-au interesat întotdeauna ideile noi (dar şi cele „vechi" din optica avangardei) şi personalităţile reale, în măsura în care au existat, dar nu moda pe care ele au impus-o. Această înrolare într-o grupă avangardistă, grupă care se întâlneşte regulat la cafenea sau altundeva ca să-şi proclame, mai mult sau mai puţin agresiv, apartenenţa la spiritul revoluţionar inovator şi mai ales dispreţul faţă de toţi ceilalţi... sunt elemente care nu m-au atras niciodată. Sigur că am plătit scump asta, nu mai suntem în timpurile în care se poate trăi fără apartenenţa la o grupă sau alta. Pe de altă parte, am găsit idei interesante şi acolo unde avangarda nu vedea nimic – deorece nu se înscria pe linia ei, singura tolerată. Este de imaginat că am fost privit cu rezervă sau condescendenţă şi mai ales trecut cu vederea. Nu altfel a decurs acceptarea mea de către tradiţionalişti: nici aceştia nu mă puteau recunoaşte, pentru că nici optica lor nu o urmam. Dar am acceptat cu timpul izolarea şi m-am simţit până la urmă chiar mai bine „de unul singur". Nici în Germania situaţia nu este în principiu alta. Dar tot cu rezervă am fost privit şi din alte perspective. După cum cred că s-a văzut, am acordat mare

https://biblioteca-digitala.ro

atenţie temei Mioriţei/mioriticului, ca şi arhetipalismului lui Brâncuşi, mai ales pentru că mi s-au părut puncte de sprijin originale pentru ceea ce încercam eu să fac. Iată ce spune un important compozitor român, principial potrivnic avangardei, desigur exasperat de abuzul apelării la aceste idei: „Am fost şi rămân ferm convins că şansele culturii româneşti nu stau nici în păşunism, nici în revenirea la arhetipuri, nici în spaţiul mioritic, nici în vreuna din celelalte direcţii folclorizante, care nu pot duce decât la produse de artizanat, bune de luat ca amintire de turiştii străini [...] Ideea de a rămâne veşnic în afara istoriei, într-o fatală şi ineptă admiraţie a acelei înmormântări de lux care se cheamă Mioriţa, mi se pare o aberaţie, un act sinucigaş pe plan cultural.” Am răspuns acestei teze cam astfel (pe scurt, pentru că polemica nu m-a atras niciodată): nu se poate afirma că opera lui Brâncuşi, care se bazează pe arhetipuri (arhetipuri *ce nu sunt româneşti, ci tocmai universale*, odata cu Sigmund Freud şi Carl Gustav Jung) are valoare doar ca „suvenir pentru turişti” decât dacă suntem incapabili de o altă perspectivă... Brâncuşi a re-orientat sculptura modernă pe un drum nou. Responsabile pentru înapoiere culturală nu pot fi teme în sine, oricare ar fi ele, folclorice sau avangardiste, ci felul în care sunt privite, tratate. Deci: pentru mine arhetipul nu este „ceva folcloric, înapoiat, tradiţional”... astfel poate fi doar o anumită concepţie - ci tocmai foarte modern, esenţial modern. După cum se vede, neînţelegerea este aici ireductibilă.

A.F.: Aveți o preferință pentru simplitate, simetrie, forme elementare. Pot fi aceste concepte definitorii pentru creația Dvs.?

C.D.G.: Desigur; la cele enunţate aş adăuga aplicarea consecventă de prin anii 70 a principiului de proporţie *sectio aurea* pentru segmentarea formei, principiu care descrie tocmai o... *asimetrie* ideală. Deci – jocul între simetrie şi asimetrie este, de fapt, ceea ce mă intesează. Am „găsit” pentru lucrul la „Model Mioritic” în 1972 un fel de schemă etajată a aplicării succesive a sectiei aurea care îmi dă senzaţia că evenimentele muzicale nu „vin şi se duc” la întâmplare, ci se axează pe o structură temporală logică, determinată de segmente pozitive şi negative orânduite în jurul unor axe. În general, după cum vedeţi, nu mă prea interesează *materialul muzical* în sine, ci mai mult *forma, dimensiunea temporală*. De aceea nu ”mă deranjează” dacă mă ocup de folclor, de Bach, consonanţe sau

https://biblioteca-digitala.ro

structuri haotice... toate sunt *materiale* ce nu trebuie decât să îndeplinească o anumită *funcţie*.

A.F.: Aţi compus pentru film, cum se derulează procesul acesta, de unde porneşte un asemenea proiect şi care sunt stadiile?

C.D.G.: Până la această dată am lucrat 17 filme, dintre care primele 4 axate pe picturile lui Niess, alte 5 pornind de la o muzică a mea pre-existentă iar celelalte 8 – deci, cele mai multe – „compuse" simultan vizual şi auditiv. Majoritatea au ca temă natura, într-o formă sau alta, filmată sau fotografiată de mine. Iată câteva titluri: *Silberklang, NordSeeHorizonte, Sliding, Crystal Silence, Atemporal Scenery 1-2-3, Orbis 1, De Sublimi Finis, Geometrie de Stille, Übergang zum Licht.* Nu sunt filme obişnuite, ci filmele experimentale ale unui compozitor, un fel de „muzică sonoră şi vizuală", un joc al congruenţei şi incongruenţei între aceste planuri. De aceea ele nu respectă reguli elementare ale unui film clasic şi nici logica clasică a relaţiei obiect-culoare, imagine-sunet sau constanţa formatului. Mai toate se axează din punct de vedere al sub-segmentării formei pe *sectio aurea*, partida sau partidele video ocupând anumite niveluri, alături de liniile muzicale şi generând o anumită „poli-ritmie audio-vizuală". Prietenul meu, Nucu Teodoreanu spunea pe drept cuvânt, că a observat că este aproape egal de unde pornesc, de la ce subiect, esenţialul pentru mine este de a produce o anumită „vibraţie" specifică între elemente.

A.F.: Vorbiți-mi despre creația dvs. din perspectiva creatorului, cu detalii despre mesajul original, așa cum ați vrea să se vorbească despre ea.

C.D.G.: Revin la ideea de sublim/tragic. Cred că „mesajul" meu ar fi reprezentat de o strădanie greu de explicat şi imaginat de a păstra un echilibru pe muchia de cuţit a unei viziuni profund pesimiste, care nu se acceptă însă pe sine şi vrea să ajungă la armonia pe care o presupune *undeva* (nu vreau să spun: în natură, spirit, religie, eternitate... deoarece noţiunile sunt pentru mulţi definitiv compromise). La unul din punctele precedente era vorba tocmai de preferinţa mea pentru simplitate, simetrie, forme elementare; dar dacă în spatele lor nu ar exista o tensiune complexă, continuă, irezolvabilă, mi s-ar părea banale, incomplete. De aceea – Mondrian, dar şi

https://biblioteca-digitala.ro

Ţuculescu, Brâncuşi, dar şi Niess, natura pură, spontană, dar şi algoritmuri bine gândite. Aş dori desigur „să se simtă" aceste lucruri... şi nu doar acorduri major-minore sau folclor.

A.F.: Cum v-ar plăcea să fiţi descris de către tinerele generaţii când vă vor asculta muzica peste, să zicem, 20 de ani?

C.D.G.: Sunteţi optimistă... Cine ştie ce muzică se va mai asculta peste 10-20 de ani? Spuneam într-un interviu precedent că m-am resemnat demult să mai fiu înţeles sau descris în vreun fel.

Dar suntem liberi să ne imaginăm ce vrem. Dacă mă întrebaţi: dat fiind faptul că eu consider imperfecte lucrările mele, aş dori ca cineva să înteleagă şi aprecieze nu atât realizarea lor, cât idealul lor, ceea ce ar dori ele să atingă, către ceea ce tind ele; eventual conştiinţa, felul de a gândi, cantitatea de viaţă şi dragoste pentru oameni, chiar stângaci exprimată, care stă în spatele acestor structuri.

SUMMARY

Andra Frăţilă - Dialogue with Corneliu Dan Georgescu

Corneliu Dan Georgescu: I do not believe in the least that I could have reached an ideal level – in any field. And my torments are countless. In me there is a "classicistic" tendency (by that understanding balance and harmony), an expressionistic one, a "decorativistic" one, one towards transparency and fine nuances, another one towards massiveness and compact blocks, towards irony and wit, towards cold objectivity or melancholy and tragedy, towards purity and devilish grotesqueness, towards serenity and blind force... I do not wish to "silence" any of the "inner voices" in me that I have enumerated. I have never wanted to compose anything on command, in mass-production, anything that should be inscribed within an official trend, etc., but above all I have meant to allow all those voices to speak, to say what they wanted, as they wanted... Of course the risks I am running are great, but I have long accepted the perspective of the "unachievable project", of the "unattainable idea", I cannot shun its attraction. I have always found easily attainable ideas un-interesting.

https://biblioteca-digitala.ro

DEZBATERI

Compozitor versus Autor muzical

O temă de mare interes și actualitate pentru creatorii muzicali și nu numai a fost dezbătută pe 2 februarie a.c. în cadrul unei conferințe cu titlul ”Compozitor versus autor muzical. Opera în sunet și Opera în partitură – ipostaze ale creației sonore”. Întâlnirea a fost organizată la Sala de proiecții a Mediatecii din cadrul Universității Naționale de Muzică din București sub seria ”Conferințelor Brăiloiu”. Conferința a avut structura unei mese rotunde cu dezbateri în jurul problematicii cu care se confruntă compozitorii români: drepturile de autor și lipsurile legislative în domeniu. Din acest motiv au fost invitați unii dintre cei mai cunoscuți compozitori atât din zona muzicii clasice dar și din zona muzicii pop-ușoară care și-au exprimat propriile opinii – bine argumentate – asupra problemei în cauză, pe baza unei extinse experiențe în domeniul muzical, aducând exemple concrete din marea diversitate a ipostazelor creatoare.

Primul vorbitor, prof. univ. dr. Viorel Munteanu, compozitor și fost Rector al Universității Naționale de Artă ”George Enescu” din Iași, a debutat cu definirea sintagmei de ilustrație muzicală. De fapt, întreaga sa cuvântare a fost centrată pe ideea de ilustrație muzicală pe care domnia sa a conturat-o ca fiind ”un fond muzical, uneori combinat cu efecte sonore, care însoțește un film mut, un spectacol de teatru, o evocare literară sau o expunere despre artă...” menționând că timpul a dus la lărgirea sferei de cuprindere și a procedeelor care întregesc o producție artistică finală. Sincretismul este cuvântul cheie pe care s-a concentrat autorul când a lansat conceptul de ”tot indivizibil” format din elemente provenite din domenii artistice diferite. Mai mult, ilustrația muzicală poate fi întâlnită și în spectacolul modern, prin excelență nesablonizat, însumând modalități de expresie artistice și para-artistice – desprinse din contextul lor – dar apte să fuzioneze cu întregul sincretic; ajungem să identificăm, astfel, prezența ilustrației muzicale în cadrul happening-ului sau spectacolului de sunet și

https://biblioteca-digitala.ro

lumină și chiar și în spectacolul total sau teatrul instrumental. Autorul atrage atenția asupra faptului că în acest context este vorba despre structuri muzicale cvasi-autonome, despre efecte sonore și modalități improvizatorice ale muzicii aleatorice în forme determinate structural, care asigură, fără echivoc, paternitatea de concepție a întregului spectacol exclusiv compozitorului. O altă ipostază a ilustrației muzicale ar fi prezența ei în montaje de poezie și muzică, lecturi dramatizate, muzică pentru publicitate, adaptări dramatice etc. care îi accentueaza rolul de ”ilustrație”, deosebindu-se evident de muzica de scenă sau muzica de film, deoarece nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente, situație în care apare obligația de a plăti drepturi de folosință compozitorilor. Viorel Munteanu afirmă că: ”Orice compozitor știe că de la melodie la variațiune, de la armonizare la aranjament și orchestrație, muzica trebuie să-și găsească acel ceva original care ține numai și numai de creație, notat în partitură, chiar dacă plecăm de la mijloace electro-acustice și mixaje”. Aprecierile și definirile pe care le oferă autorul comunicării se bazează pe cercetarea sa amănunțită concretizată în volumul *Roman Vlad – modernitate și tradiție* (apărut la Editura Muzicală, București 2001) în care a tratat pe larg numeroase aspecte ce ar putea interesa ilustratorii muzicali. În încheiere, Viorel Munteanu a oferit un citat reprezentativ pentru tematica întâlnirii, câteva cuvinte care îi aparțin lui Muir Mathieson, dirijor și compozitor de muzică de film: ”Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea poate **prepara ochiul prin ureche**”.

Compozitorul Dan Buciu este cel care alătură conceptele de ilustrație muzicală și aranjament muzical, pornind de la întrebarea dacă acestea sunt sau nu creații muzicale generatoare de drepturi de autor. Încercarea de a răspunde la această întrebare pornește de la definirea celor două noțiuni și are ca incipit ideea de aranjament muzical. Autorul comunicării semnalează necesitatea unui ”nucleu muzical” care aparține altcuiva decât autorului aranjamentului (o melodie populară, muzică ușoară sau o temă muzicală clasică) pe care cel care face aranjamentul îl înveșmântează muzical. Mai în detaliu, ca modalități de lucru sunt menționate aici procedee armonice și polifonice, neexcluzând aspecte eterofonice sau antifonice.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce iese în evidență aici este posibilitatea aranjamentului de a ajuge într-o zonă de dezvoltare liberă din punct de vedere stilistic în funcție de destinația pe care o are lucrarea. Dan Buciu îi acordă credit aranjorului muzical afirmând că aportul său creator este indiscutabil, mai cu seamă când se pune problema ”socotelilor” pentru drepturile muzicale. Dan Buciu oferă exemple concrete ale formelor evoluate de aranjament muzical – tema cu variațiuni, parafrazele, rapsodiile, improvizațiile jazzistice pe o temă oarecare – *Variațiunile pentru orchestră* de Max Reger pe o temă de Mozart, *Parafrază* de Liszt după *Rigoletto* de Verdi, *Rapsodia I* de George Enescu, o improvizație de Adrian Ciceu pe o temă de D. Scarlatti. Toate aceste lucrări enumerate vor avea drept autori incontestabili pe Reger, Liszt, Enescu și Ciceu. Altfel stau lucrurile în cazul ilustrației muzicale, care presupune alegerea unor fragmente muzicale din lucrări scrise de diverși autori dar nu și de cel ce face ilustrația muzicală! Aceste ilustrații vor fi prezentate ca suport muzical pentru piese de teatru, în emisiuni radiofonice etc. Ca și Viorel Munteanu, autorul comunicării semnalează faptul că drepturile de autor aparțin, în aceste situații, exclusiv celui de la care provin fragmentele respective. Dan Buciu afirmă: ”Consider că ilustrația muzicală nu presupune un act creator, generator de drepturi de autor: cel care o realizează are meritul de a fi găsit echivalențe sonore potrivite cu ceea ce se întâmplă în filmul respectiv, în piesa de teatru sau în emisiunea care beneficiază de această ilustrație, fără a putea vorbi de un aport creator propriu-zis”.

Ca un bun cunoscător al muzicii ușoare și cu o experiență de cel puțin 30 de ani în domeniu este compozitorul George Natsis care a expus problematica celor două concepte foarte concentrat. El a pornit de la definirea aranjamentului muzical și a ilustrației muzicale, observând o diferențiere clară între cele două, mai cu seamă faptul că un aranjament muzical poate fi oricând prezentat ca o muzică de sine stătătoare (muzică de scenă, coloana sonoră a unui film) pe când o ilustrație muzicală, prin definiție, însoțește un spectacol, un eveniment, nefiind, așadar, un act de creație artistică ci ”o muzică preexistentă folosită pentru a îmbogăți sau sublinia anumite scene, replici, dialoguri, stări etc.”. La fel ca și ceilalți vorbitori, George Natsis pune accent pe unicitatea actului creator.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceleași opinii sunt exprimate ferm de către compozitorii Adrian Pop și Acad. Cornel Țăranu. Ambii evidențiază lipsa de elemente creatoare în cazul ilustrației muzicale, aceasta fiind doar ”o selectare de fragmente muzicale în vederea însoțirii unei imagini cu scopul obținerii unei sublinieri de ambianță dar care nu reprezintă **o creație** în sens muzical!”. Mai mult decât atât, Adrian Pop utilizează termenul de ”utilizator de muzică” în locul celui care face o ilustrație muzicală și menționează ca fiind absolut necesară autorizarea în prealabil din partea autorilor lucrărilor de care se servește.

O comunicare extrem de bine documentată și cuprinzătoare ne este oferită de compozitorul George Balint care prezintă mult mai amplu contextul de termeni, pornind de la definirea creației sonore și împărțind-o (sub aspectul utilității) în operă sonoră și lucrare sonoră. În descrierea conceptului de creație – a cărei stare autorul lucrării o definește ca fiind ”nonipostaziabilă și, prin urmare, insondabilă ca resort” – îi este alăturată ideea de execuție/interpretare. Aceasta din urmă nu poate exista fără un instrument abstract în raport cu sunetul și anume partitura. Ceea ce dorește George Balint să evidențieze este necesitatea *notării* creației, fără de care un autor de creație sonoră nu poate exista. O zonă aparte de problematizare apare când o operă sonoră este realizată în raport cu alte opere sonore și aici George Balint enumeră, ca procedee, armonia, orchestrația, timbrometria, aranjamentul, reducția, prelucrarea, colajul, citatul, acompaniamentul și ilustrația, pe care le și detaliază amănunțit în expunerea sa.

Compozitorul Dan Dediu, în schimb, a venit cu o soluție la toate aceste probleme care au făcut obiectul întâlnirii. Comunicarea sa a purtat titlul *Către un model al sistemului de credite creative* făcând analogia cu sistemul creditelor transferabile din educație. El a imaginat un sistem al aportului original în creație și al gradelor de derivație de la original, pe scurt, un sistem care să măsoare volumul de creativitate pe trei criterii: Conținutul muzical (adică organizarea înălțimilor, duratelor, ce poate fi original, derivat, corupt sau copie), Articularea temporală (ideea de formă muzicală care poate fi inedită, preformată sau fixă) și Anvelopa sonoră (pendulând între timbralitate nouă sau timbralitate cunoscută, scriitură similară sau scriitură diferită). Compozitorul prezintă gradele de aport creativ pe 5 nivele: 1. Original ex nihilo (totul este 100% aport creativ, conținutul muzical, forma, noutatea timbrală); 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Original derivat dintr-o operă existentă și aici apar variațiunile pe o temă preluată sau citatul; 3. Original după model schematic/stilistic unde au fost enumerate parodia (ca o imitație cu sens schimbat) și pastișa sau parafraza (*à la maniere de*); 4. Copie parțială (sau așa cum l-a numit Dan Dediu, ”imperiul lui readymade”) unde el a identificat mai multe nivele de aport creativ în funcție de aspectul timbralității (anvelopă timbrală diferită sau anvelopă timbrală identică) și în fine 5. Copie identică – plagiat, cu un aport creativ de 0%. Un altul este aportul de creativitate când este vorba de ilustrație muzicală, ipostază în care accentul pică în principal pe arta aflată în prim plan: literatură, pictură, film, dans iar muzica este pe locul doi. Dan Dediu spune că ”...aportul de creativitate este de altă natură, efortul fiind îndreptat spre *adecvarea și asortarea* la/cu alt material artistic. E mai mult un act de cultură decât unul de creație: ca și cum am vorbi în citate și am vrea drepturi de autor pentru conținut.” Foarte originală a fost propunerea de acordare a creditelor creative pe care compozitorul Dan Dediu o prezintă la finalul comunicării sale.

Întâlnirea a continuat cu o serie de discuții libere pe baza unor întrebări enunțate de persoane din publicul prezent, cele afirmate de invitați fiind dezbătute aprins și oferite eventuale soluții. Din nefericire concluziile au fost aceleași și anume că lipsa unei baze legale favorizează apariția acestor probleme. Lucrurile nu se pot rezolva simplu pentru că multitudinea de ipostaze în care se poate afla un ilustrator sau un aranjor muzical este extrem de dificil de identificat iar soluțiile legale ar trebui să îmbrace fiecare dintre aceste situații. Partea bună este că primul pas spre un asemenea demers a fost deja făcut prin această întâlnire în care compozitori consacrați și cu o mare experiență și-au expus punctele de vedere asupra conceptelor de compozitor versus autor muzical, mai cu seamă asupra ipostazelor de ilustrator, aranjor, autor și compozitor. Această problemă a aportului de creativitate este una extrem de actuală iar transpunerea ei în zona legislativă ar trebui să fie o prioritate, pentru o apreciere concretă și corectă a creatorilor de valori artistice. Vă prezentăm mai departe textele integrale ale comunicărilor prezentate în cadrul întâlnirii.

Andra Frățilă

https://biblioteca-digitala.ro

Prof. univ. dr. **Viorel Munteanu**

Compozitor

Rector al Universității Naționale de Artă ”George Enescu” din Iași în perioada 2004 - 2012

Ilustrația muzicală

Sintagma *Ilustrație muzicală* – definind un fond muzical, uneori combinat cu efecte sonore, care însoțea un film mut, un spectacol de teatru, o evocare literară sau o expunere despre artă – și-a lărgit, în timp, sfera de cuprindere și ansamblul de procedee care întregesc producția artistică finală sub semnul sincretismului, ducând astfel la contopirea într-un tot indivizibil a unor elemente provenite din domenii artistice diferite.

Drept dovadă, *ilustrația muzicală* și-a găsit locul cuvenit în sincretismul artelor, în formele cele mai diverse: de la simplul fond sonor (cum s-a spus) la însoțirea sau includerea în cadrul unor manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice), producții audio sau audio-vizuale. Mai mult, *ilustrația muzicală* poate fi întâlnită și în spectacolul modern, prin excelență nesablonizat, înglobând modalități de expresie artistice și para-artistice – desprinse din contextul lor – dar apte să fuzioneze cu întregul sincretic; ajungem să identificăm, astfel, *ilustrația muzicală* de la simpla prezență în cadrul *happening*-ului și a *spectacolului de sunet și lumină*, în *spectacolul total* și în *teatrul instrumental.* Dar, atenție, aici vorbim despre structuri muzicale cvasi autonome, despre efecte sonore și modalități improvizatorice ale *muzicii aleatorice* în forme determinate structural, care asigură, *fără echivoc,* compozitorului, paternitatea de concepție a întregului spectacol (după DEX și *Dicționar de termeni muzicali*).

https://biblioteca-digitala.ro

Deși componentă și a altor producții artistice de sinteză, cum ar fi montajul de poezie și muzică, lecturi dramatizate, adaptări dramatice și cinematografice, muzică pentru publicitate, colajul, *ilustrația muzicală* se deosebește total de *muzica de scenă* sau de *muzica de film,* deoarece nu reprezintă o *compoziție* ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente. În cazul în care într-o producție de genul celor amintite (sau altele) au fost folosite piese integrale (miniaturi, dansuri, melodii de diversment etc.) atunci avem obligația de a plăti *drepturi de folosință compozitorilor,* conform *Legii drepturilor de autor.*

Se poate ivi și cazul în care atât producătorul (să-l numim autor) cât și ilustratorul muzical (aici compozitor) au în montajul respectiv și fragmente care țin de creația proprie; atunci cei doi creatori vor beneficia de drepturile de autor. Referitor la muzică, totul este clar. Orice compozitor știe că de la melodie la variațiune, de la armonizare la aranjament și orchestrație, muzica trebuie să-și găsească acel *ceva* original, care ține numai și numai de creație, notat în partitură, chiar dacă plecăm de la mijloace electro-acustice și mixaje.

Am cunoscut mulți ilustratori muzicali, care funcționau în Radio sau Televiziune și pe post de *regizor muzical* (unii fiind compozitori): Dumitru Capoianu, Paul Urmuzescu, Florin Bogardo (pentru scurt timp), Ileana Popovici, Veronica Maximilian, Lucian Ionescu, la Iași – Constantin Munteanu, Cornel Popescu, Ioan Teodoru și Silviu Iurașcu – ale căror creații le ascultăm sau le vizionăm și astăzi, ca mari bucurii și împliniri sincretice. Când lucram în Radio și Televiziune căutam întotdeauna o formă de plată a ilustratorului muzical, mai ales când activitatea respectivă nu figura în cerințele postului, contribuția ilustratorului muzical la valoarea estetică a întregului fiind de netăgăduit, trebuia răsplătită din bugetul de producție.

Discutând despre *ilustrația muzicală,* este firesc să ajungem la *muzica de scenă și muzica de film.* În volumul *Roman Vlad – modernitate și tradiție* (Editura Muzicală) – Vlad fiind renumit compozitor de muzică de scenă și muzică de film – am tratat pe larg multe aspecte care ar putea interesa ilustratorii muzicali, de aceea, în încheiere, îl voi cita pe Roman Vlad, care are nenumărate *Documentarii și scurt-metraje* puse pe *note,* și pe celebrul Eric Satie, care a fost, poate, cel mai

https://biblioteca-digitala.ro

important dascăl al mai tinerilor compozitori de film de la Paris. El i-a influențat pe Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Henri Sauget, ca și pe americanii Virgil Thomson, Aaron Copland, George Antheil. În 1924, Satie a scris muzica primului film al lui René Clair, *Antr'acte,* un interludiu din baletul suprarealist *Relâche* al lui Francis Picabia (a cărui muzică era compusă tot de Satie). "Muzica lui Eric Satie nu urmărea să fie absolută ci funcțională, golită de demnitatea artificială a conștiinței de sine, iar relația dintre imaginile vizuale și muzică nu trebuia să fie o simplă ilustrare naivă, ci de o natură subtilă și sofisticată". (Frederick W. Sternfeld). În anul 1971, când ediția festivalului *Maggio musicale* de la Florența a fost dedicată muzicii dintre cele două războaie, adică neoclasicismului, René Clair și Roman Vlad (în calitate de compozitor și director al festivalului) au restituit acel spectacol (la care a mai fost invitat și compozitorul Darius Milhaud). Scenografiile originale ale spectacolului au fost descoperite de René Clair și Roman Vlad la Muzeul Teatrului din Stockholm.

Roman Vlad apreciază, credem, obiectiv, raportul dintre muzica pură și cea consacrată scenei sau ilustrației muzicale: "Muzica, după mine, trebuie să fie adevărul meu. Muzica de film trebuie să dea adevărul regizorului, care e adevăratul autor al creației cinematografice. Sigur, unicul creator al filmului, ca operă întreagă și definitivă, este regizorul. Celelalte sectoare – adaptare cinematografică a textului originar, dialog, imagine, decoruri, costume, sunet, muzică, trucaje etc. – toate sunt elemente componente ale operei, inclusiv interpretarea actoricească. Pot fi în sine creații admirabile, uneori geniale, totuși, acestea au valoare doar în ansamblul operei."

"Muzica poate umaniza un subiect, poate exalta mesajul său. Muzica poate face un film mai puțin intelectual și mai emoționant. Ea poate influența reacția publicului la o anumită secvență a filmului. Ea *poate prepara ochiul prin ureche* (s.n.)". Astfel concentra în câteva cuvinte Muir Mathieson rolul muzicii de film, arătând importanța integrării ei în structura dramatică a filmului.

Le doresc multă inspirație ilustratorilor muzicali, pentru ca variațiunile și piesele lor de autor să străbată și în repertoriul de concert, ca lucrări cu viață proprie.

https://biblioteca-digitala.ro

Prof. univ. dr. **Dan Buciu**

Compozitor
Rector al UNMB în perioada 2000 - 2008
Coordonator al Secţiei de muzică vocală a UCMR

Ilustrația muzicală și aranjamentul muzical, creații muzicale generatoare de drepturi de autor?

Pentru a putea răspunde la o asemenea întrebare, tot mai actuală și mai controversată în zona creației muzicale contemporane dar și a legislației privind drepturile de autor, consider că ar fi necesar, mai întâi să definesc aceste două noțiuni, acești doi termeni în spatele cărora se ascunde o muzică originală, parțial originală sau fragmente muzicale care nu aparțin deloc celui care realizează textul muzical.

Aranjamentul muzical presupune, ca punct de pornire, un element, un nucleu muzical (sau poate mai mult decât atât) care aparține altcuiva decât autorul aranjamentului: ar putea fi o melodie (populară, de muzică ușoară sau o temă muzicală clasică) pe care cel care face aranjamentul o înveșmântează muzical (folosind sintaxe muzicale pe care le consideră adecvate, cel mai adesea armonia, dar nu sunt excluse nici elementele de polifonie sau, rar, cele de eterofonie; sau alte ipostaze precum antifonia etc). Acest ”aranjament” poate duce la o dezvoltare liberă (stilistic vorbind) a melodiei (tema) respective în funcție de destinația pe care o are lucrarea pe care o concepe (prezentarea în concert, muzică de scenă, de film, muzică ambientală, pentru emisiuni TV etc). Se pot face adaptări libere (schimbând sursele sonore – de la voce se trece la flaut, de exemplu) sau stricte, cu alte cuvinte păstrând textul muzical inițial dar modificând ”orchestrația” (formația) dar și tratându-l liber (textul muzical inițial), dezvoltându-l, comprimându-l sau variindu-l și modificându-i și destinația interpretativă (alt ansamblu sonor sau altă orchestrație).

https://biblioteca-digitala.ro

În toate aceste cazuri consider că aportul creator al celui care face aranjamentul muzical nu poate fi neglijat și că atunci când se ”fac socotelile” pentru drepturile muzicale compozitorul respectiv nu poate și nici nu trebuie omis în calculele contabile, aportul său creator fiind indiscutabil. Fără îndoială, cel care face un aranjament nu poate fi decât un profesionist, un muzician.

Mai mult decât atât, în formele evoluate ale aranjamentului – cum ar fi tema cu variațiuni, parafrazele, rapsodiile, improvizațiile jazzistice pe o temă oarecare pun în prim plan pe cel (eventual cei în cazul unei formații de jazz) care semnează o asemenea lucrare (sau improvizație). Am putea exemplifica: Variațiunile pentru orchestră de Max Reger pe o temă de Mozart, Parafrază de Liszt după Rigoletto de Verdi, Rapsodia 1 de George Enescu, o improvizație de Adrian Ciceu pe o temă de D. Scarlatti vor avea drept autori incontestabili pe Reger, Liszt, Enescu, Ciceu. Iar în cazul unui aranjament pentru pian al celebrelor ”Dansuri românești” (varianta originală, pentru pian) de Bela Bártok, autorul va fi considerat ... Bártok, chiar dacă aportul lui se rezumă ”doar” (!!) la armonizarea pur și simplu a unor melodii de dans românești (din Ardeal), melodii nemodificate, partitură scrisă pentru pian.

În cazul ilustrației muzicale lucrurile stau substanțial diferit. Ilustrația muzicală presupune alegerea unor fragmente muzicale din lucrări scrise de diverși autori (nu și de cel ce face ilustrația muzicală!) care se vor prezenta ca suport muzical într-o piesă de teatru, într-un film (pentru anumite imagini, tot ca idee de suport, de fundal), într-o emisiune radiofonică (piesă de teatru, povestiri, diverse emisiuni) sau de T.V. (la fel), etc.

În această situație drepturile de autor consider că ar trebui să se îndrepte către cel (sau cei) de la care provin fragmentele respective, luate dintr-o lucrare sau mai multe. Autorul ilustrației muzicale, fie că subliniază, în concordanță cu cerințele regizorului (de teatru, film, TV, radio) anumite momente speciale, nuanțând și amplificând efectul textului și al imaginii (cu care stabilește o relație sincretică) fie marchează în mod specific concepția regizorală care stă la baza spectacolului (filmului, emisiunii TV sau Radio), concepție subliniată prin muzica aleasă de cel care a imaginat ilustrația.

Consider că ilustrația muzicală nu presupune un act creator, generator de drepturi de autor: cel care o realizează

https://biblioteca-digitala.ro

are meritul de a fi găsit echivalențe sonore potrivite cu ceea ce se întamplă în filmul respectiv, în piesa de teatru sau în emisiunea care beneficiază de această ilustrație, fără a putea vorbi de un aport creator propriu-zis. O asemenea ilustraţie muzicală poate fi realizată și de un neprofesionist, condiția fiind doar aceea de a cunoaște piese muzicale din care va selecta fragmentele considerate potrivite. Sigur, se pot folosi și elemente sonore extramuzicale (zgomote, imagini sonore din natură etc.).

Este de fapt o regie muzicală! Un regizor nu poate căpăta drepturi de autor la o piesă de teatru decât dacă el însuși este chiar autorul piesei respective! Altminteri ... NU!

Sigur că și o ilustrație muzicală poate fi bună sau proastă, ca și o muzică originală de scenă (producătoare de drepturi de autor!), dar realitatea ține de abilitatea aranjorului de a găsi soluțiile potrivite și nu de potențele sale creatoare propriu-zise!

Concluzionând, pot afirma că singurele drepturi de autor în acest caz (al ilustrației muzicale) le poate primi doar cel (sau cei!) căruia îi aparțin fragmentele muzicale utilizate.

Aceste zone muzical ... financiare rămân însă delicate și uneori greu de delimitat cu perfectă precizie datorită granițelor deseori fragile ce separă ilustrația muzicală de aranjament. Precizările legale ar trebui însă făcute pentru a se putea instala rigoarea și pe aceste pante muzicale încă prea alunecoase deopotrivă pentru novici și muzicienii experimentați.

George Natsis

Compozitor, pianist, orchestrator, dirijor

Coordonator al Secţiei de muzică jazz-pop a UCMR

Aranjament muzical versus ilustrație muzicală

Lumea începutului de secol 21 este una puternic informatizată, o lume în care aproape orice activitate este computerizată și în care principala sursă de informare nu este

https://biblioteca-digitala.ro

cartea, ci internetul. Pe lângă marele avantaj de a putea fi conectat aproape instantaneu cu orice colț al lumii, trebuie să suportăm și consecințele nefaste ale acestei informatizări iar peisajul muzical nu face excepție. Există o mulțime de softuri care oferă mostre de sunet (samples) făcând posibil să beneficiezi de o imensă ”orchestră” la tine acasă. În aceste condiții au apărut în peisajul numit ”industrie muzicală” tot felul de muzicieni care nu au habar de ABC-ul muzicii dar se autonumesc compozitori, orchestratori, aranjori, făcând ca acești termeni consacrați să fie aruncați în derizoriu. Nu este de mirare ca în aceste condiții să apară confuzii.

O astfel de confuzie este cea dintre ”aranjament muzical” și ”ilustrație muzicală”.

Se pune întrebarea: poate fi considerată ilustrația muzicală un ”act de creație”?

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să vedem cum sunt definite cele două:

Aranjament muzical:

a) Prelucrare a unei bucăți muzicale pentru instrumente sau voce (DEX)

b) Maniera de a prelucra un text muzical sau o piesă în întregime, destinate fie unui solist (vocal sau instrumental), fie unui grup de interpreți, substituind, îmbogățind sau reducând numărul acestora. Aranjamentul poate transfigura total o temă muzicală inițială; în acest caz, aranjorul are un important rol creator. În muzica ușoară aranjamentele sunt deosebit de utile și de multe ori înnobilează temele, mai ales prin orchestrații izbutite. O manieră frecventă de a aranja este reactualizarea unor piese care în trecut s-au bucurat de mare popularitate. (DTM)

Ilustrație muzicală

a) Acompaniament, fond muzical sau efecte sonore care însoțesc un film mut, un spectacol de teatru sau o evocare literară;

b) Fragmente sau bucăți muzicale executate ca exemplificări la o expunere de specialitate (DEX);

c) Însoțirea unei manifestări artistice (teatrale, plastice, cinematografice) cu elemente sonore adecvate.

https://biblioteca-digitala.ro

> Ilustrația este larg utilizată în teatrul radiofonic, recitatul de poezie, filmul artistic și documentar, expoziții etc. Se deosebește de muzica de scenă și de muzica de film prin faptul că, în general nu reprezintă o compoziție ci o asamblare de fragmente ale unor lucrări preexistente (DTM)

Observăm, astfel, o diferență esențială între aranjament muzical și ilustrație muzicală. Aranjamentul muzical înseamnă prelucrarea unei lucrări muzicale. Acesta presupune o modificare structurală a lucrării prin intervenția creatoare a aranjorului. Astfel este posibil ca un aranjament de mare calitate să transforme o lucrare mediocră într-una foarte reușită.

Ilustrația muzicală, pe de altă parte, nu presupune modificări structurale ale pieselor muzicale, ci folosirea unor lucrări sau fragmente de lucrări preexistente. Acesta nu este un act creator, ci un playlist. Nici fonotecarea diferitelor lucrări muzicale nu reprezintă un act creator, atâta vreme cât nu se realizează modificări structurale ale respectivelor lucrări. O mulțime de DJ fac acest lucru și nu am auzit vreodată să fie numiți ”aranjori”.

Un alt aspect important se referă la faptul că un aranjament muzical poate fi oricând prezentat ca o muzică de sine stătătoare (muzica de scenă, coloana sonoră a unui film) pe când o ilustrație muzicală, prin definiție, însoțește un spectacol, un eveniment. Astfel, ilustrația muzicală nu poate face obiectul unei prezentări publice ca muzică de sine stătătoare deci nu poate fi un act de creație artistică, ci o muzică preexistentă folosită pentru a îmbogăți sau a sublinia (a ilustra) anumite scene, replici, dialoguri etc.

Un ultim aspect se referă la UNICITATEA actului creator: un aranjament muzical este gândit și executat pentru o anumită lucrare muzicală, ceea ce îl face unic, în timp ce aceeași ilustrație muzicală poate fi folosită de mai mulți oameni, fără ca măcar să știe unul de celălalt. Este exact diferența dintre o haină pe care un creator de modă o face pe corpul tău, după modelul pe care îl vrei (unicat) și haina pe care ți-o cumperi din magazin și pe care a doua zi s-ar putea să o vezi ”umblând” pe stradă, îmbrăcând oameni pe care nu i-ai văzut în viața ta.

https://biblioteca-digitala.ro

Prof. univ. dr. **Adrian Pop**

Compozitor

Rector al Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca în perioada 2008-2012

Aranjament muzical și ilustrație muzicală

Aranjamentul muzical reprezintă transformarea unei lucrări muzicale prin operațiuni - mai simple sau mai complexe - ce țin de tehnica specifică compoziției. Presupune preexistența unei opere muzicale finite, cu autor de regulă cunoscut, asupra căreia un alt autor efectuează adaptări în vederea posibilității de a aborda opera respectivă într-un alt context sonor decât cel inițial prevăzut. De exemplu, o lucrare simfonică poate fi adaptată ca un aranjament pentru fanfară, sau ca o versiune pentru pian („extrasul de pian”); un lied cu acompaniament de pian poate fi aranjat pentru ansamblu cameral sau orchestră; un cor a-cappella poate primi un acompaniament; o lucrare pentru pian este orchestrată și devine piesă de repertoriu simfonic (exemple celebre: Musorgski-Ravel - *Tablouri dintr-o expoziție* sau Ravel-Constant - *Gaspard de la nuit*).

Aceste operațiuni constau în mod preponderent în instrumentație, dar pot comporta și modificări minore (simplificări sau îmbogățiri, după caz) sub raportul armoniei, facturii instrumentale sau contrapunctului - mai rar ale formei. Versiunea rezultată astfel poate circula ca piesă de sine stătătoare, dar într-o formă diferită de cea inițial conferită de autorul său, care va fi întotdeauna recunoscut și menționat ca atare. Numele aranjorului trebuie la rândul său menționat, dar numai legat de contribuția sa la expresă la varianta respectivă. Aranjorul este asimilat astfel unui autor de rangul al doilea, fiind cu totul îndreptățit la un procent din acele drepturi de autor ce rezultă din utilizarea variantei alcătuite de el - în timp ce

https://biblioteca-digitala.ro

cuantumul major al drepturilor revine în mod firesc autorului inițial. Nu arareori aranjamentele unor lucrări sunt realizate de însuși autorul lor (de exemplu Brahms a realizat *Variațiunile pe o temă de Haydn* în două versiuni - pentru două piane și pentru ochestră; Stravinsky a realizat o versiune pentru trio a cunoscutei *Histoire du soldat*, de asemenea o versiune pentru două piane a și mai cunoscutei *Sacre du printemps*).

Ipostazele aranjamentului sunt foarte diverse. Practica jazzului cultivă prin definiție tehnica aranjamentului, pe care o accentuează considerabil prin masiva contribuție a improvizației și implicit a variațiunii: una și aceeași melodie, interpretată de diverse formații va comporta sub multe aspecte diferențe notabile de la un interpret la altul. Cu toate acestea, autorii pieselor sunt întoteauna menționați. În muzica pop, noțiunea de „cover" reprezintă tocmai o formă a aranjamentului, la fel ca și majoritatea interpretărilor live, în care componența grupului de instrumente este de multe ori diferită de cea a versiunii originale.

Situații aparte se ivesc atunci când avem de a face cu prelucrarea melodiilor folclorice, neasociate cu numele vreunui autor. Armonizarea / acompanierea melodiilor populare practicată de ansamblurile folclorice specializate se încadrează în categoria aranjamentului. Pe de altă parte însă, prelucrările elaborate, unde cuantumul și complexitatea operațiunilor componistice efectuate asupra unei astfel de melodii conduc la un alt nivel muzical, vor putea fi pe drept cuvânt considerate opere de autor.

De asemenea, genul temei cu variațiuni reprezintă o creație de autor, indiferent de faptul că pornește de la o temă proprie sau preluată.

În ceea ce privește **ilustrația muzicală**, este evident că aici nu avem de a face cu operații de natură componistică. Selectarea de fragmente muzicale în vederea însoțirii unor imagini, a „ilustrării" lor sonore cu scopul obținerii unei sublinieri de ambianță nu reprezintă o creație în sens muzical.

Realizarea unei bune ilustrații muzicale presupune sensibilitate artistică și o anumită cultură - legată atât de domeniul muzical, cât și de cel abordat de producția vizuală ilustrată - fără a avea însă legătură cu tehnicile de compoziție, cu vreo aplicare efectivă a acestora. În mod evident, ilustrația

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală nu poate substitui compoziția muzicală originală - și ca atare nu poate avea vreo îndreptățire la generarea de drepturi de autor sub raport muzical.

Persoana care realizează o ilustrație muzicală nu devine prin aceasta un **creator de muzică**, ci dimpotrivă, este un **utilizator de muzică**, pe care o utilizează pentru a o adăuga unui produs artistic de o altă natură. Evident, este necesar ca pentru aceasta să obțină autorizarea de la autorii lucrărilor de care se servește (cel mai adesea fragmentar). Remunerarea cuvenită realizării unei ilustrații muzicale - contribuție adusă unei opere cinematice - ține de producția efectivă a acelei opere, ca o prestație specializată, stipulările contractuale fiind la înțelegerea producătorului cu prestatorul respectiv.

Acad. Cornel Ţăranu

Compozitor

Prof. univ. dr. la Academia de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca

Vicepreşedinte al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România

În încercarea de a defini deosebirea dintre aranjament și ilustrație muzicală, sunt necesare câteva precizări: aranjamentul implică o participare în actul de creație, cum ar fi, spre exemplu, aranjamentul unui vals de Strauss realizat pentru o formație restrânsă de către Arnold Schönberg. În acest caz se justifică drepturile de autor. Ilustrația muzicală (în teatru, film, TV etc.) nu implică o participare creatoare, ci doar selecția fragmentară sau întreagă din una sau mai multe opere muzicale. În acest caz, drepturile de autor nu se justifică, ele fiind remunerate după criteriile în vigoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Conf. univ. dr. **George Balint**

Compozitor şi dirijor

Redactor-şef al Revistei
“Actualitatea Muzicală” a UCMR

Autorul şi compozitorul în raport cu punerea în-operă a creaţiei sonore

Creaţie sonoră; Ordine de utilitate; Operă şi Lucrare

Înţelegem prin *Creaţie sonoră* (CrS) rezultatul acelui tip de activitate intelectuală a cărei materialitate de exprimare o constituie sunetele. Sub aspectul utilităţii căreia îi integrăm CrS, deosebim mai multe ordine: spiritual sau *artistic*; contemplativ sau *estetic*; emoţional sau de *divertisment*; medical sau *terapeutic*; arhitectural sau *ambiental*; comunicaţional sau *semnalizator*. Dintre cele şase ordine de utilitate enumerate, primele trei sunt încă insuficient delimitate teoretic, fiind referite laolaltă noţiunii de operă *muzicală*[1]. Generic, convenim pentru acestea termenul de *Operă sonoră* (OpS), iar pentru celelalte trei ordine de utilitate rămase, pe acela de *Lucrare sonoră* (LcS).

N.B. Doar pentru OpS este necesară declararea ei de către autor, spre a fi protejată juridic. Pentru LcS protecţia survine în baza contractuală între furnizorul unui serviciu (public) şi autorul-prestator.

[1] Folosirea excesivă a termenul adjectival de *muzical* a dus la prezumarea apriorică a unui *frumos sonor* ce trebuie să incumbe oricărei OpS. În plus faţă de estetic, artisticul se diferenţiază însă şi printr-o valoare de sens detectabilă pe cale *reflexivă* (activă, critică), aşadar, nu doar contemplativă (pasivă, admirativă).

https://biblioteca-digitala.ro

Creaţie şi Execuţie/Interpretare
de prima și a doua instanță

Dacă, în general, prin *creaţie* înţelegem ceea ce se produce pe cale mentală (intelectuală), prin *execuţie* considerăm ceea ce se înfăptuieşte concret, într-un mod fizic evident. Spre deosebire de creaţie, a cărei stare este nonipostaziabilă şi, prin urmare, insondabilă ca resort, execuţia are ca obiect tocmai aducerea creaţiei într-un fapt probator, de punere în-sunet. Pe relaţia *creaţie – execuţie*, OpS este mai greu definibilă decât LcS, motivul sau determinarea (resortul interior al) producerii OpS fiind dominant subiectiv(ă).

În domeniul artistic, procedura de *execuţie* este referită generic noţiunii de *interpretare*. Dar, ca ceva să poată fi interpretat, este nevoie ca acela să existe deja ca lucru (obiect) într-un mod oarecare. Dacă creaţia şi interpretarea (exprimarea) ei coincid indecelabil, ne aflăm într-o zonă a spontaneităţii, proprie culturii orale. Ca atare, nici nu putem aprecia mărimile de proporţionare între cele două, deoarece creaţia nu se probează decât în măsura aducerii în concret. În situaţia unei totale suprapuneri creaţie-interpretare, autorul se poziţionează totodată şi ca interpret al propriei creaţii pe care: fie tocmai o creează (spontan, ca într-o improvizaţie), fie şi-a elaborat-o mental şi o interpretează (execută/redă) din memorie.

Dar chiar şi executând din memorie, autorul are nevoie de un mijloc al exprimării sale, respectiv un instrument. Aceasta înseamnă că autorului îi este necesară şi o *competenţă de instrumentare*. Prin urmare, ca să-şi exprime creaţia sonoră, autorul trebuie să fi deprins deja cântul pe un instrument sonor/muzical (inclusiv vocal), prin intermediul căruia să o poată prezenta, adică să o *pună în-operă*. Așadar, creația se relevă ca operă doar printr-un fapt de prezentare. *Prezentarea creaţiei ca operă în-sunet de către autor constituie un fapt executiv şi/sau interpretativ de primă instanţă*.

În situaţia când autorul nu (mai) poate fi prezent în act, este nevoie fie de un martor-memorator al uneia din prezentările autorului-interpret, fie - mai ales când execuţia presupune o distribuţie instrumentală de ansamblu - de un instrument având o natură diferită celui muzical, în care autorul

https://biblioteca-digitala.ro

să-şi fi depus (marcat) opera. De regulă, acest alt-instrument - abstract (simbolic) în raport cu sunetul - este de natură grafică: *partitura*. În partitură OpS este notată utilizând un cod de simboluri specifice, astfel încât, prin denotare, să fie posibilă redarea sonoră a operei. Cât din ceea ce a creat a reușit autorul să noteze, ţine atât de propria competenţă, cât şi de cultura de instrumentare prin care este agreat (practicat) un anumit vocabular semiotic, precum şi, desigur, de instrumentele muzicale existente. *Prezentarea creaţiei ca operă în-partitură constituie un fapt executiv/interpretativ de a doua instanţă*.

Autor şi Compozitor

Cu cele spuse până acum, am dorit să arătăm că autorul unei CrS se califică şi drept compozitor al ei din momentul *notării*. Cât este execuţie şi cât interpretare componistică nu se poate cuantifica. Cert este că *notarea este faptul propriu-zis de punere în-operă specific compozitorului*. Prezentată în/ca partitură, CrS este *pre*dată (spre *re*darea sonoră de) către oricare altă persoană cu competenţă de instrumentare (denotare şi execuţie). Aşadar, *compozitorul realizează un proiect de configurare sonoră* – partitura – pe baza căruia se poate construi atât un fapt redativ, de execuţie sonoră, cât şi unul interpretativ, de autentificare în raport cu opera dată ca-proiect.

Aducerea CrS în stadiul de proiect (ca partitură) fiind un fapt interpretativ, persoana compozitorului poate fi diferită de aceea a autorului. Bunăoară, cineva pune opera în-sunet ca autor, iar altcineva o notează ca interpret-componistic.

Dar, dacă pentru o CrS prezentată oral (nenotată) martorul-memorator şi, ulterior, redator nu este o persoană, ci un aparat de înregistrare-redare audio, se probează strict doar momentul unei ipostaze de prezentare, fără nicio garanţie a posibilităţii de abordare interpretativă. Deci, dacă prezentarea în-sunet a operei sale de către autor a fost înregistrată, acea înregistrare probează exclusiv veridicitatea faptului auctorial, nu însă şi pe aceea a unui fapt componistic. Doar pe baza înregistrării, OpS nu poate fi înscrisă sub calitatea de compoziţie. Chiar dacă există în plus şi documente declarative ale primei prezentări publice (afiş, program, cronică,

https://biblioteca-digitala.ro

transmisiune radio/tv etc.), înregistrarea poate omologa documentaristic OpS ca versiune interpretativ-auctorială de primă instanță, nu însă și de a doua instanță, adică nu şi componistică. Raportat prezentării unei CrS puse în-sunet, înregistrarea certifică doar autorul, nu şi compozitorul.

Admiţând această diferenţă, referenţiată şi practic, între autor - probat prin înregistrare plus alte documente ce atestă prima prezentare publică - şi compozitor - probat suficient prin partitură -, ne putem pune problema asimilării sub aspect juridic a celor două obiecte referite aceleiaşi creaţii. În acest sens, obiectul celui care realizează OpS în-partitură, indiferent că este sau nu şi creatorul operei, ar trebui să intre sub protecţia drepturilor conexe pentru interpretare-componistică sau, pur şi simplu, de compoziţie. Aceeaşi persoană, dacă este şi autorul propriei compoziţii, se poate legitima fie prin înregistrarea unei execuţii publice după partitură, fie prin recunoaşterea autenticităţii de către un for de specialitate, respectiv Uniunea compozitorilor şi muzicologilor din România (UCMR). În această situaţie, UCMR poate face serviciul de autentificare a auctoriatului componistic autodeclarat pe baza partiturii şi, numai dacă se solicită expres, şi a unei înregistrări sonore (publice sau de studio).

În consecinţă:

1. **Opera sonoră** nenotată se poate declara pe baza imperativă a *înregistrării unei prezentări publice*. Dacă autorul muzical este membru UCMR, poate fi suficientă doar o înregistrare oarecare (MIDI sau de studio).
2. **Compoziţia sonoră** se poate declara doar prin prezentarea în/ca partitură. Dacă compozitorul este membru UCMR, prezentarea partiturii este suficientă. Dacă compozitorul nu este membru UCMR, este necesară o autentificare în cadrul unei comisii formate din membri UCMR.
3. Atunci când, raportat unei OpS, autorul şi compozitorul sunt aceeaşi persoană, corelând condiţiile de la pct. 1 şi 2 se admite declararea simultană pe baza unei înregistrări oarecare însoţite de partitură. Dacă autor-compozitorul este

https://biblioteca-digitala.ro

membru UCMR, poate fi suficientă doar prezentarea partiturii.

4. **Drepturile compozitorului sunt conexe** în raport cu cele ale autorului muzical. Ele decurg din oricare prezentare publică după partitură, chiar dacă aceasta nu se află sub auspiciile unei edituri.

Nivelul minim-suficient de recunoaştere a unei creaţii drept Operă sonoră; Cântul şi Tema/Motivul

Pornind de la coordonatele sunetului – *Intensitate*, *Timbru*, *Înălţime*, *Durată* (ITHD) - cele cu cea mai sensibilă reperabilitate şi sistematizare raţională sunt ultimele două. Cu înălţimile se alcătuiesc melodii, iar cu duratele ritmuri. Împreună, ca *melo-ritm*, formează un *cânt*. *Nivelul minim-suficient pentru recunoaşterea unei OpS constă în prezentarea ei prin cânt* – indiferent de proporţionarea în expresie a planurilor melodic şi ritmic, de registrul, intensitatea şi timbralitatea prezentării sonore.

Se impune aici deosebirea între cânt şi *temă*/*motiv*, exprimabile adesea monovocal. Tema/motivul reprezintă o valoare de reductibilitate pur formală în raport cu cântul OpS. Aceasta înseamnă că tema/motivul sunt doar *repere de construcţie* sub două aspecte: a) ca *elemente* sau unităţi expresive minime (în general, motivele); b) ca *paternuri* sau structuri formale modelatoare (în general, temele). În ambele situaţii, mai cu seamă în zona orală a culturii, ele reprezintă *valori ideatice*, pentru care nu se poate stabili cu precizie o anume paternitate auctorială. De regulă, ele circulă liber într-un areal cultural. În zona scrisă, autorul îşi poate exprima opera într-un mod compoziţional mult mai elaborat, configurându-şi cu particularitate propriile teme/motive de lucru. Tocmai de aceea, *partitura este baza (notativ-prescriptivă) pe care se poate certifica optim autenticitatea unei exprimări auctoriale*.

N.B. În muzică, cântul tematic are şi o expresivitate sui-generis, imanentă materialităţii sale sonore. Aceasta nu trebuie însă să primeze în raport cu funcţia ideatică a temei, ca valoare de construcţie formală în elaborarea unei opere. Adesea, impresia generată de sonoritatea unei teme expuse este

https://biblioteca-digitala.ro

emblematică pentru *starea emoţională* dominantă pe parcursul întregii opere. Însă nu toate OpS au la bază un cânt tematic, fiind elaborate în abstract, pe o schemă sau *proiect formal* cu valoare de temă.

Alte situaţii interpretative de a doua instanţă

Un câmp aparte de problematizare se deschide atunci când o OpS este realizată în raport cu alta/alte OpS. Recunoaştem sub acest mod de interpretare secundă: armonia, orchestraţia şi timbrometria; aranjamentul şi reducţie; prelucrarea; citatul; colajul; acompaniamentul şi ilustrația.

Armonia, Orchestraţia şi Timbrometria. Constituie repere de dramatizare sonoră care presupun competenţe specifice. Aceasta înseamnă că autorul armoniei poate fi o altă persoană decât autorul distribuţiei timbrale şi/sau cel al caracterului de pulsaţie (timbrometriei), cu toţii diferind şi de persoana autorului cântului. Prin urmare, *autorii de armonie/orchestraţie/timbrometrie a/ale unui cânt sunt beneficiari de drepturi conexe* în raport cu opera originală al cărei autor are drepturi depline.

Aranjamentul şi Reducţia. Constau în aducerea unei OpS într-o altă variantă de ordin timbral/instrumental. Reducţia este un caz particular de aranjament, prin care distribuţia instrumentală a unei OpS este diminuată numeric, la unul sau două instrumente. În ambele cazuri, trebuie declarată opera sursă căreia i se conservă drepturile auctoriale.

Prelucrarea. Atunci când autorul transformă parametrii sonori ai unei alte opere sau fragment din aceasta, luată ca model. În acest caz, avem o situaţie de *coautorat*.

Citatul. Cuprinderea unui fragment dintr-o altă operă în opera-cadru de referinţă. Deși moral se impune acordul autorului operei citate, autorul operei în care se citează îşi păstrează calitatea de *autor deplin*. Eventual, se poate vorbi de drepturi conexe pentru opera citată. Însă, dacă mărimea citatuluidisproporţionează în opera-cadru, avem o situaţie de *plagiat*.

Colajul. Presupune alcătuirea unei OpS din fragmente provenind din alte opere. Deși colajul este asimilabil unei opere

https://biblioteca-digitala.ro

în sine, considerăm obligatoriu ca realizatorul să aibă acceptul autorilor ale căror opere le foloseşte prin fragmentare, dacă acestea mai beneficiază de protecția legii. Acelaşi lucru este valabil şi dacă autorul îşi prezintă colajul în/ca partitură. Şi aici putem vorbi de *coautorat*.

Acompaniamentul şi Ilustrația. Sunt destinate însoțirii unei alte opere, de aceeaşi natură expresivă – acompaniamentul unui cânt – sau de naturi diferite: text literar/poetic, dans, piesă de teatru, film.

Integritatea Operei sonore

Dacă o creaţie sonoră a fost declarată ca *Operă,* se consideră aprioric referită utilităţilor de ordin artistic, estetic sau de divertisment, fiind destinată prezentării doar în sălile de concert/spectacol şi în mod integral - conform modelului sonor al înregistrării, iar dacă există şi partitură, conform acesteia. În consecinţă, OpS declarată nu poate fi expusă (integral sau fragmentat) în spaţii publice de altă utilitate (magazine, baruri, staţii, mijloace de transport în comun, săli de cosmetică, masaj, fitness etc.) fără acordul expres al autorului sau, după caz, moştenitorilor de drepturi auctoriale, exceptând lucrările care nu se (mai) află sub protecţia legii sau care sunt prezentate în medii academice (instituţii de învăţământ sau de conferinţe). Credem că prezentarea unei creaţii declarate ca *Operă sonoră* în alte condiţii de utilitate (artistică, estetică, de divertisment) decât cele acceptate de autor constituie o alterare a statusului valoric propriu acelei opere în integralitatea ei şi, prin aceasta, un *afront moral* adus autorului. Nu poate intra sub această condiţionare difuzarea pe cale media (radio/tv), unde se propagă o prezentare incontrolabilă în raport cu locaţiile de receptare. Și aici însă, este inacceptabilă fragmentarea OpS (dincolo de cauze de ordin tehnic), exceptând emisiunile de tip promo, documentar sau muzicologic.

Sinteză

Cu scopul unei prezentări de sinteză, reiterăm prezentul text în distribuţia a trei tablouri referite tipologiilor *creatorului sonor* (tbl. 1), *creaţiei sonore* (tbl. 2) şi *acţiunilor interpretative conexe* (tbl. 3).

https://biblioteca-digitala.ro

TABLOURI DE SINTEZĂ

TBL. 1 TIPOLOGIA *CREATORULUI SONOR* ÎN RAPORT CU MODUL PUNERII ÎN-OPERĂ ŞI OBIECTUL ACESTEIA

SUBIECT		MOD DE PREZENTARE	OBIECT
Inefabil	Concret	Interpretativ	Probatoriu
↗	AUTOR	**Oral** (în-concert) – interpretare de *primă instanţă*	**Concert înregistrat**
CREATOR			
↘	COMPOZITOR	**Scris** (în-partitură) – interpretare de *a doua instanţă*	**Compoziţie notată**

TBL. 2 TIPOLOGIA *CREAŢIEI SONORE* ÎN RAPORT CU ORDINELE DE UTILITATE ŞI PERSPECTIVELE DE ABORDARE

MATERIALITATE		UTILITATE	PERSPECTIVĂ
Inefabilă	Sonoră	de Ordin:	de Abordare/Integrare
↗	OPERĂ	*Artistic* *Estetic* *Divertisment*	Reflexivă (critică) Contemplativă (admirativă) Recreativă (empatică)
CREAŢIE			
↘	LUCRARE	*Terapeutic* *Ambiental* *Semnalizator*	Regenerare (biologic) Acomodare (psihologic) Comunicare (social)

TBL. 3 ACŢIUNI CONEXE ŞI/SAU DE COAUTORAT REFERITE UNEI OPERE GENERICE

GENERIC	PARTICULAR
↙	*Armonie* *Orchestrație* *Timbrometrie*
Operă sonoră (cânt sau melo-ritm)	*Aranjament* *Reducție* *Prelucrare*
↖	*Citat* *Colaj*
Operă de altă natură expresivă (poezie, teatru, dans, film)	*Acompaniament* *Ilustrație*

https://biblioteca-digitala.ro

Prof. univ. dr. **Dan Dediu**

Compozitor
Rector al UNMB în perioada 2008 - 2016
Coordonator al Secţiei de muzică instrumentală şi multimedia a UCMR

Către un model al sistemului de credite creative
(Towards a Model of Creative Credits System)

Ce este sistemul creditelor creative? Este un sistem analog cu sistemul creditelor transferabile din educație. Această analogie mi-a venit în minte atunci când reflectam asupra multiplelor aspecte ale compoziției muzicale și încercam să găsesc o ordine în haosul de acțiuni și lucrări ce o populează. Mi se pare că ea este interesantă și vă voi înfățișa pe scurt ideile de pornire, apoi o sistematică succintă, care poate fi cuprinsă schematic pe o scală de la 100% la 0%.

Dacă este să vorbim de credite, aceasta este o noțiune financiară, importată la rândul ei în domeniul educației europene ca ECTS (European Credit Transfer System) pentru a permite compararea sistemelor de învățământ superior din Europa. Conceptele centrale sunt ”learning outcomes”, adică „rezultatele învățării”, competențele (ce trebuie să cunoască, să înțeleagă și să fie capabili să facă studenții) și ”workload”, ceea ce s-ar putea înțelege ca volumul de muncă implicat în procesul învățării (cantitatea de timp aproximativă de care au nevoie studenții pentru a ajunge la aceste rezultate).

În consecință, se poate imagina un sistem al creditelor creative, adică al aportului original în creație și al gradelor de derivație de la original. Pe scurt, un sistem care să măsoare volumul de creativitate.

Propunem trei criterii de măsurare pentru început:

https://biblioteca-digitala.ro

1. conținutul muzical, adică organizarea înălțimilor/duratelor, ce poate fi original/derivat/corupt/copie;
2. articularea temporală, cuprinzând ideea formală/forma muzicală, ce poate fi inedită/preformată/fixă
3. anvelopa sonoră, pendulând între timbralitate nouă sau timbralitate cunoscută, scriitură similară sau scriitură diferită.

Gradele de aport creativ (Creative-Volume-Load, prescurtat CVL) sub raportul materialului muzical:

1. **Original ex nihilo**. Totul este la 100%: conținutul muzical, forma, noutatea timbrală.
2. **Original derivat dintr-o operă existentă**. Muzică compusă pornind de la un pre-text, de la un text existent, care amorsează posibilități diverse de dezvoltare. Este echivalentul comentariului de text filosofic, care poate porni în apropierea sensului și poate apoi crea paranteze, extrapola, inventa alte concepte.

    a. **variațiuni pe o temă preluată** (temă preluată și variațiuni originale): conținutul muzical este preformat inițial, anume tema; de-abia după aceea, prin învârtirea în jurul acestui nucleu se generează un conținut nou; forma muzicală poate fi mai apropiată sau mai depărtată de tema preluată (în variațiunile stricte aceasta se păstrează, în variațiunile libere ea poate varia sau se poate schimba complet); timbralitatea sau scriitura se poate păstra, dar poate și diferi.

    b. **citat** (inserții preluate simbolic și transformate creativ): două sau mai multe tipuri de conținut eterogen: folosirea citatului este grefarea unei copii într-un text original, în ideea de a clarifica, lămuri ori potența sensul existent, ori în ideea de a crea un punct de fugă care să deschidă spre alte orizonturi semantice. În citat, conținutul muzical are 0% aport creativ, 100% aport al articulării temporale, 50% timbralitate, căci poate apărea la alte instrumente, ca într-un aranjament (un exemplu de citat inserat ca

https://biblioteca-digitala.ro

aranjament – Coralul ”Es ist genug” din Concertul pentru vioară de Alban Berg).

3. **Original după model-schematic/stilistic**. Muzică originală, dar derivată dintr-o schemă stilistică pre-existentă, ca o matriță în care e pus material divers. Conținut asemănător, formă identică, timbralitate diferită. Este aproape de copie, dar nu se confundă cu ea.

    a. **Parodie**: o imitație cu sens schimbat, o copie care spune contrariul originalului, realizată cu umor sau sarcasm, ingrediente obligatorii pentru parodie. Conținutul e corupt, forma identică, timbralitate diferită.

    b. **Pastișă** și/sau **parafrază** (à la manière de): imitație apropiată de original, în aceeași ”clasă de compoziții”. Pastișa/parafraza poate fi realizată cu intenție, ca omagiu, ca mască asumată programatic (a se vedea piesele Paganini și Chopin din “Carnavalul” lui Schumann), sau poate fi realizată fără intenție, epigonic și cu aport minim de creativitate.

4. **Copie parțială**. Imperiul lui **readymade**

a. anvelopă timbrală diferită, integritate ontologică a operei

    i. **Aranjament**: adaptarea și extinderea creatoare, cu adaosuri, a unui text muzical de la un instrument / voce / ansamblu la un alt instrument / voce / ansamblu.

    ii. **Transcripție**: preluarea identică sau cu minime adaptări a unui text muzical de la un instrument / voce / ansamblu la alt instrument / voce / ansamblu. Mai poate fi dată o definiție, ceva mai simplă: trecerea unei muzici dintr-un mediu timbral într-un alt mediu timbral (vocal → instrumental, instrumental → vocal, vocal → vocal, instrumental → instrumental)

    iii. **Orchestrație**: expandarea unei muzici instrumentale la un ansamblu orchestral

https://biblioteca-digitala.ro

iv. **Reducție**: esențializarea unei muzici orchestrale la strictul necesar și reducerea ei la un singur instrument, de regulă pianul.

b. anvelopă timbrală identică (sample), ruptură a integrității ontologice (selection)

i. **Instalație originală**. Folosirea eșantioanelor într-un mod original, astfel încât anvelopa sonoră să fie originală. Lucrul cu readymade ca sample, dar configurație sintactică originală.

ii. **Montaj**. Folosirea eșantioanelor dintr-o singură sursă sau stil, combinate (succesiv și simultan) după o logică anume sau fără nicio logică (montaj omogen). Folosirea eșantioanelor din mai multe surse sau stiluri, combinate (succesiv și simultan) după o logică anume sau fără nicio logică (montaj eterogen sau colaj).

iii. **Mixaj**. Suprapunerea mai multor piste (ce conțin teoretic mai multe instrumente sau eșantioane sau stiluri) și mixarea lor, ierarhizarea lor după volum și pregnanță. Sculptare în intensitate și spațialitate.

5. **Copie identică** – plagiat.

Ilustrația muzicală face parte din alt continent, anume cel al suportului muzical anexat unei alte arte principale. În ilustrația muzicală, muzica este pe locul doi, accentul picând în principal pe arta aflată în prim plan: literatură, pictură, film, dans. În ilustrația muzicală aportul de creativitate este de altă natură, efortul fiind îndreptat spre adecvarea și asortarea la/cu alt material artistic. E mai mult un act de cultură, decât unul de creație: ca și cum am vorbi în citate și am vrea drepturi de autor pentru conținut.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzică în sine

1.	**Original *ex nihilo***			
2.	**Original derivat** dintr-o operă existentă	variațiuni pe o temă preluată (temă preluată și variațiuni originale)		
		citat (inserții preluate simbolic și transformate creativ)		
3.	**Original după model** schematic/stilistic	parodie		
		pastișă/parafrază (*à la manière de*)		
4.	**Copie parțială** *Imperiul lui readymade*	anvelopă timbrală diferită, integritate ontologică a operei	Aranjament	
			Transcripție	
			Orchestrație	
			Reducție	
		anvelopă timbrală identică (*sample*), ruptură a integrității ontologice (*selection*)	Instalație originală	
			Montaj	omogen
				neomogen (colaj)
			Mixaj	
5.	**Copie identică - *plagiat***			

© Dan Dediu, 2016

Propunere de acordare a *creditelor creative*

1.	**Original *ex nihilo***				**100**
2.	**Original derivat** dintr-o operă existentă	variațiuni pe o temă preluată (temă preluată și variațiuni originale)			**80**
		citat (inserții preluate simbolic și transformate creativ)			**80**
3.	**Original după model** schematic/stilistic	parodie			**60**
		pastișă/ parafrază (*à la manière de*)			**40**
4.	**Copie parțială** *Imperiul lui readymade*	anvelopă timbrală diferită, integritate ontologică a operei	Aranjament		**20**
			Transcripție		**15**
			Orchestrație		**20**
			Reducție		**15**
		anvelopă timbrală identică (*sample*), ruptură a integrității ontologice (*selection*)	Instalație originală		**10**
			Montaj	omogen	**8**
				neomogen (colaj)	**5**
			Mixaj		**3**
5.	**Copie identică - *plagiat***				**0**

© Dan Dediu, 2016

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Debates
Composer versus Music Author

The article presents the papers delivered by famous Romanian composers on the topic of royalties. The participants provided a number of definitions and even two possible systems of quantifying the degree of musical creativity, whose usefulness the speakers considered to be undeniable in the context of today's musical life. A great part of the debates focused on the opposition of the terms "musical illustration" and "musical arrangement", detailing all the forms in which these notions can appear in musical contexts. The floor was given to great names of the Romanian school of composition: Viorel Munteanu, Dan Buciu, George Natsis, Dan Dediu and George Balint, while Academician Cornel Țăranu, even if not present, sent a few words on the theme of the conference that were read in a plenary session. The public meeting took place within the Brăiloiu Conferences held at the National University of Music in Bucharest.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Muzica – Obiect transdisciplinar (IV)

Nicolae Brânduș

În studiul pe care îl vom iniția ne bazăm pe cele expuse în *Muzica – Obiect transdisciplinar I, II și III*. Ne vom referi la limbajul muzical ca o formă particulară de **Ordine.** Limbajul se constituie ca ordine de sunete, cuvinte, structuri (de sunete și/sau cuvinte), nuanțe ale exprimării, gesticulație etc. Toate, după cum am menționat citând autorii studiați, reprezentând „o curgere fără restricții a *sensului".* Este clar că metoda de investigație a acestor ordini este o **artă** în sensul descoperirii unor regularități relevante extrase din desfășurarea holografică a fenomenului.

De la bun început vom menționa că modul de analiză a faptului global, așa cum ni se prezintă fenomenul muzical, va duce spre soluții mai mult sau mai puțin individualizate, conform metodei transdisciplinare pe care o vom aplica. Va fi o sarcină extrem de personalizată, dezvoltată în mod creator pe o bază fermă pe care o vom expune. Am și făcut-o în repetate rânduri în studiile noastre anterioare privind *Logica Lumilor posibile.* Deschiderea în ce privește soluția concretă a formării operei muzicale conform normelor de aplicare în gest și închise într-o semiografie sau alta rămâne principala breșă în orice tip de sistematizare urmând a se afirma în desfășurarea prefigurată simbolic. Este ceea ce reprezintă, de fapt, **tăietura** dintre două Niveluri de Realitate asupra cărora urmează să reflectăm. Va fi vorba despre acea activitate formativă a minții bazată pe o înțelegere creativă și originală care acționează ca un filtru în ordinea implicită (holomișcare) unde „orice poate implica orice" (conform experiențelor de tip cuantic). David Bohm menționează că percepția relevanței este o artă în sensul că pretinde o abordare creatoare a unor noi ordini, iar cauzalitatea acoperă doar un aspect limitat în stabilirea conexiunilor relevante.

https://biblioteca-digitala.ro

Se va pune deci acut problema modului în care o analiză de acest tip va duce spre rezultate edificatoare în ce privește *Muzica - Obiect Transdisciplinar* și în ce măsură o grilă de putere ridicată va fi aptă a da **legi**. Adică de o anume generalitate și aplicabilitate pasibile a constitui criterii epistemologice și axiologice relevante în studiul operei muzicale. Observăm că drumul către o anumită extindere a aplicației unei legi (norme) sau alta va fi destul de sinuos, fiind mai presus de orice vorba despre fluctuații imprevizibile ale opțiunilor libere în organizarea coordonatelor de tip existențial care definesc domeniul muzical în desfășurarea sa fenomenologică. Ne vom întreba și dacă acest fenomen este cognoscibil în datele sale fundamentale, ontologic vorbind. Sau în ce măsură ? Poate că însăși cercetarea noastră este tot o *artă*, în sensul unei perorații cu grad înalt de individualizare: o altă „beletristica de idei", conform celor dinainte. Ne vom încerca în a ticlui noi poetici precum o întreagă literatură critică și muzicologică în uz? Se poate și așa, evident: o nouă, frumoasă și nobilă activitate creatoare....

Dar credem că a aplica o metodă transdisciplinară în abordarea *Obiectului - Muzică* implică o serie de rigori speciale de ordin metodologic. În primul rând, decuparea în Niveluri de Realitate a Obiectului și Subiectului Transdisciplinar. Din această perspectivă constatăm că analiza muzicală apare trunchiată când abordează problema la un același Nivel de Realitate. Am stabilit deja că opera muzicală este definită prin cel puțin două entități de Niveluri diferite (de Realitate)*: structura* și *lectura*. Cea dintâi privește formarea operei în afara timpului real, fizic al desfășurării procesului de comunicare și cea de a doua este o funcție a timpului **rostirii,** în care este nemijlocit și total implicată persoana (umană). Ne este clar că ne aflăm în fața unei realități duale când ne referim la practica muzicală, și conexiunea celor două Niveluri de Realitate ar trebui cu precădere luată în seamă. Iar intre ele, conform doctrinei transdisciplinarității (Basarab Nicolescu) se plasează **zona de non-rezistență**, de inserție a **Sacrului** în acest proces. Modul în care acesta există și se desfășoară rămâne marea noastră întrebare privind acoperirea în *gest simplu* a acestui întreg Univers; misterul **ontologic** al acelui timp propriu creat în performanța muzicală de către interpret (rostire).

Se pare că o analiză cât de cât semnificativă a acestui proces de comunicare s-ar putea desfășura în stadii și

https://biblioteca-digitala.ro

dimensiuni multiple. Firul s-ar putea împărți nu în patru, ci în infinit, precum întreaga Realitate care își conține de drept toate Nivelurile și din care mintea își face **tăieturile** cuvenite. Va trebui să trecem în cele ce urmează de la toate aceste generalități, care vizează mai ales **metoda**, la realitatea faptică și să propunem câteva subiecte de strictă competență muzicală, spre reflecție.

În studiul *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical* (publicat în cartea *Interferențe* – Ed. Muzicală 1984, București) am instituit o serie de criterii de abordare a domeniului muzical pe care le-am dezvoltat și aplicat consecvent. Scriam la acea dată: „Organul auditiv îndeplinește în percepția muzicală o funcție analitică de înaltă complexitate, operând simultan asupra unor serii întregi de parametrii cu o precizie, viteză și finețe remarcabile". Definisem în prealabil șase spații acustice-muzicale care compun fenomenul sonor, și anume **L** (*locul* sursei sonore în spațiul real), **D** (prezența-absența sursei sonore în context – altfel zis, *densitatea* fenomenului muzical-sonor), **IT** (intensitatea prezenței sonore), **T** (tempo, viteza de succesiune a atacurilor metrice), **TB** (timbrul muzical), **I** (înălțimea, frecvența măsurată în Hz a sunetului). În continuare, citez: „Spațiile acustice de mai sus le-am putea învesti, după expresia lui Ion Barbu, cu acele «elanuri somatorii, virtuale acumulări de operații», concepându-le ca entități în care spiritul introduce **ordini** și edifică. Spiritul ia nemijlocit cunoștință de realitatea fenomenologică a desfășurării acestui proces în care se toarnă întreaga experiență muzicală. Ne aflăm într-o zonă tipică de confluență a unor energii psiho-fizice declanșate conform unor finalități specifice. Imaginea muzicală sintetică ne apare ca fapt integrat de *conștiință* al tuturor schimbărilor (ordine, măsură etc.) ce se petrec în structura internă a discursului muzical. Prevedeam încă de la acea dată (începutul anilor '80) mersul cercetărilor privind muzica, după cum apar în lucrările lui David Bohm, cât și „mentalitatea" transdisciplinară *avant la lettre* de investigație, urmând a se impune ulterior datorită cercetărilor acad. Basarab Nicolescu în epistemologia generală actuală.

Aș cita, în continuare, din *Interferențe:* „Scopul principal al cercetării noastre este de a desprinde o serie de mecanisme interne proprii percepției aurale, un anume comportament al psihicului uman în contact cu fenomenul muzical. Acesta se formează la (cel puțin) trei niveluri [sic!]: la un prim strat

https://biblioteca-digitala.ro

infrastructural (materie sonoră), la nivelul structurii sistemului cultural standard, și la un nivel suprastructural (intenționalitate specifică, conținut, personalizare, sens etc.), ultimele două implicând norme și strategii complexe de inserție a unor criterii de **ordine** în evoluția și comportamentul materiei sonore. Fiecare Nivel presupune principii de definiție și de analiză proprii [sic!] (...) Intenția noastră este de a furniza nivelelor superioare o bază explicită de punere de problemă și un obiect structurat pasibil a-și integra orice altă ordine suprapusă" (adică un obiect transdisciplinar, în sensul metodologiei în cauză). Tot ceea ce în *Interferențe* apare în continuare în pag. 85-98 detaliază și completează cele deja menționate și ar trebui parcurse integral. Citäm în continuare: „Concluzia analizei de până acum este că în totalitatea aspectelor sale fenomenologice, complexul sonor deține o structură unică. Coordonatele sale apar sub forma unor puncte-valori scalate conform unor criterii de relevanță intuitivă (senzorială, de exemplu), iar modificările interioare de stare ale sistemului au în fiecare dintre parametrii constitutivi un aspect continuu și/sau discontinuu. Ca atare, domeniul muzical poate fi descris și studiat formal în vederea elaborării unui model funcțional care să țină seama de toate aceste date nemijlocite ale experienței psiho-acustice.

Este întru totul evident că avem de-a face cu o abordare structurală care se referă la comportamentul materiei sonore în raport cu percepția intuitivă a schimbărilor ce au loc în sistemul astfel definit în desfășurarea discursului muzical. Analiza urmează un traseu de tip determinist, iar complexitatea sistemului de investigație se desfășoară pe un același plan, conform metodei transdisciplinare, pe un același Nivel de Realitate. Avem de a face cu un studiu extrem de detaliat al relațiilor ce se stabilesc în „curgerea neîntreruptă, totală a muzicii" între parametrii constitutivi ai fenomenului în desfășurare (vezi cercetările lui David Bohm). L-am definit și l-am descris între paginile 90-125 ale cărții mele sub principalele aspecte de ordin formativ-funcțional; o desfășurare a unui obiect sonor încărcat de ordini multiple, ce se va dovedi pe parcurs a fi **multidimensional** și constituit pe Niveluri distincte de Realitate, cărora analiza fenomenologică de până acum le acoperă numai o anume zonă de definiție. Trecerea la alte Niveluri de ființare a acestui proces se afirmă – după cum am menționat – prin **tăietură,** și anume trecând prin *zona de non*

https://biblioteca-digitala.ro

rezistență (conform lui Basarab Nicolescu) într-o altă **Realitate** care transcende aspectul fenomenologic al procesului expus până acum și privește **intenționalitatea** demersului artistic. Ar fi, într-o anumită măsură, o referire la ceea ce am afirmat privind parametrul **D** (densitatea procesului) care privește nemijlocit realitatea subiectivă, personalizată a acestei comunicări inter-personale. Va fi interesant de studiat modalitatea în care *rostirea* (artistică) este impregnată – și în ce fel? – în evoluția concretă, faptică, a comunicării, de către aceste influxuri de alt Nivel (de Realitate) spre a determina unicitatea în **gest** a întregului edificiu subsumat.

În paginile citate din *Interferențe* ne-am ocupat de probleme legate de aspectul psiho-acustic al domeniului muzical. Am studiat modul în care se produc schimbările de stare ale sistemului și relațiile implicite ce se stabilesc între parametrii în acest proces complex (vezi **A** – studiul unui tablou). Ne-am referit la concepte precum *unități elementare de acțiune* (vezi parametrul **T** – viteza), *continuitate și discontinuitate* (prin „salt") a modificărilor de stare a sistemului, *filtre de succesiune* etc. Toate privind măsura cantității de informație declanșată de trecerea sistemului de la o stare la alta în desfășurarea globală a procesului. Afirmam (pag. 100): „Este clar că integrarea rezultatelor parțiale obținute pe fiecare coordonată a sistemului din complexul multispațial înfățișat va pune o serie de probleme speciale de calcul și modelare (...). Chiar dacă spațiile acustice dețin o structură comună, integrarea mărimilor astfel obținute într-un sistem general în vederea unei masuratori sintetice nu va fi, după toate probabilitățile, guvernată de o lege simplă". Problemele dezvoltate în carte nu intenționez sa le mai comentez aici. Mai citez: „Analiza se va aplica pe mai multe straturi (filtre de grad 1 la n) în sensul surprinderii structurărilor etajate ale operei muzicale în totalitatea realității sale fenomenologice (...). Va fi, de asemenea, interesant a descoperi pe parcursul segmentelor muzicale analizate întrucât în formarea unei opere muzicale avem de a face cu criterii de ordin determinist sau nu (cuantic) și cât la sută din opera muzicală răspunde unora față de celelalte". Un studiu extins al filtrelor de succesiune (pag. 102 – 118) repune în discuție cam întreg repertoriul de noțiuni care fac parte din concepția standard privind analiza limbajului muzical. „Orice secvență muzicală poate fi descrisă conform criteriilor înfățișate și analizată din punctul de vedere al ordinilor

https://biblioteca-digitala.ro

structurale ce o definesc", citim în continuare. Se vor aplica în analiză filtre de diferite grade, care determină înșiruirea valorilor spațiale în context". Ceea ce va fi interesant de constatat va fi că șirurile de valori spațiale de la straturile inferioare primesc structurări nemijlocite de la cele superioare în secvențe diferite ale discursului muzical (...). Opera muzicală ne apare ca un joc complex de condiționări structurale acționând direct sau mediat pe planul sintagmatic al discursului muzical (...). Orice operă muzicală va putea fi astfel analizată atât sub aspectul cantitativ al măsurii informației legate de schimbările de stare per sistem, cât și al aspectului calitativ-structural al filtrelor de succesiune (...).

Ar fi iluzoriu să ne propunem în momentul de față descoperirea unor legi sau axiome operante într-o întreagă serie de opere muzicale. Ne propunem deocamdată descoperirea unor invariante sau regularități prezente pe o secvență sau alta a unei opere muzicale. Din punctul nostru de vedere, opera muzicală ne apare ca un șir de secvențe de diverse dimensiuni asociate fiecare unei funcții generatoare de valori care poate fi cunoscută, desprinsă din context și analizată (...). Problema centrală este de a oferi analizei (automate și matematice) toate criteriile de definiție și reperare a secvențelor ce corespund unei anume funcții generatoare de valori". Urmează în text descrierea unor filtre de succesiune a valorilor din spațiile acustice considerate (pag. 104 – 111) și un studiu combinat al filtrelor de succesiune (pag. 111 – 118) care duc spre înfățișarea structurii logico-formale a domeniului astfel considerat (pag. 118 – 125).

Ceea ce din punctul de vedere transdisciplinar ne apare important este să distingem în momentul de față în actul comunicării muzicale elementele de bază, inevitabile, care definesc domeniul. În cele dinainte observăm că ne-am referit la suportul existențial, fizic, al transmisiei factuale a acestui fenomen, la materia sonoră pe care am descompus-o în constituenți. Nu am intrat în probleme de fizică acustică și am evitat orice fel de „jargon" disciplinar care ar implica o cultură tehnică și matematico-științifică specială. M-a interesat tot ceea ce poate deveni în procesul comunicării muzicale – în structura și în actul performanței – un element de influx psihic special, edificator în contactul direct cu persoana umană. Fiecare dintre noțiunile studiate au un impact nemijlocit asupra persoanei implicate în actul comunicării muzicale, în percepția

https://biblioteca-digitala.ro

fenomenului sonor-acustic, și devin purtătoare de sensuri speciale în configurarea *timpului muzical*, creație a actanților. Ca atare se va putea institui, printr-o deslușire metodică, o disciplină de formare muzicală specială, conform unor criterii de acută relevanță actuală din punct de vedere epistemologic, care să fie aptă a deveni **școală**.

Ne-am delimitat domeniul de orice altceva ce ar putea primi un aspect „spectacular" (cu sau fără sunet), în afara implicării directe și concrete a persoanei în producerea fenomenului, în configurarea **timpului muzical**, calitativ deosebit de orice altceva. Muzica este un fapt de cultură pasibil a fi supus permanent reflexiei creatoare, niciodată încheiată, ca și abordarea Universului de către știință și filosofie.

Demersul nostru nici nu deschide și nici nu închide aplicarea metodei transdisciplinare în ordinea de fapte la care se referă. Se plasează în continuarea cercetărilor de până acum și își propune regândirea deschisă și sistematică a tuturor subiectelor puse în discuție de cercetarea muzicologică în general. Urmează să adâncim în studiile noastre ulterioare problematica în parte schițată și să ne referim din perspectiva Nivelurilor de Realitate la *Muzica - Obiect transdisciplinar.*

SUMMARY

Nicolae Brânduş
Music – A Transdisciplinary Object (IV)

Continuing the ideas developed in "Music – A Transdisciplinary Object I, II and III" – articles published in the preceding numbers of the Muzica Magazine – the present study looks at musical discourse as a particular form of ORDER, made up of word order, structures (of sounds and/or words), nuances of expression, gestures, etc., all this amounting, according to the cited authors, to "an unimpeded flow of meaning". The method of investigation is an art, as it discovers certain relevant regularities extracted from the holographic image of the phenomenon. The article resumes the debate on the issue of the existential gap between the Levels of Reality that define the musical work and the ontological mystery of the musical time created by the performer in the relation between the transdisciplinary object and subject during the process.

https://biblioteca-digitala.ro

CREAŢII

Burlesque din *Pièces Impromptues* op. 18 de George Enescu: o retrospectivă

Veronica Gaspar

În iunie 1915, George Enescu, aflat într-o tumultoasă activitate pe multiple planuri încheia o lucrare pentru pian, a patra dintr-un ciclu de opt, dintre care șapte terminate, numite în catalogul său autograf: *Pièces Impromptues pour piano, (non términées)* op. 18[1]. Această piesă, „una dintre cele mai fermecătoare și, totodată, mai necunoscute compoziții”[2] s-a numit *Burlesque*. Ea ilustrează o fațetă mai rară a stilisticii enesciene: umorul și spiritul ludic în exprimare directă și nu sugerate subtil, așa cum se întâmplă în majoritatea lucrărilor acestui compozitor. *Burlesque*, aidoma celorlalte *Impromptu*-uri s-a pierdut, spre regretul mărturisit adesea de compozitor[3]. Nu a avut așadar ocazia de a reveni, sau de a le corecta, așa cum a procedat cu aproape toate lucrările scrise în acea perioadă și nici de a o termina pe cea de a opta. Piesele au fost regăsite abia după moartea sa, în 1957, la Iași de Romeo Drăghici, care a și realizat prima publicare în Revista *Muzica* nr. 8 din 1958. Publicarea s-a făcut sub titlul inexact de *Suita a III-a pentru pian*, un titlu considerat de Pascal Bentoiu ca fiind „abuziv și greșit”[4], dar care, totuși, s-a menținut până în prezent, inclusiv

[1] Clemansa Lliliana Firca: *Noul catalog tematic al creației lui George Enescu,* Vol. I, *Muzica de cameră*, Editura Muzicală, București, 2010, pag. 193

[2] Pascal Bentoiu: *Breviar enescian*, Editura Muzicală Grafoart, Ediția a II-a, București, 2014, pag. 62

[3] George Enescu *Monografie* Vol. I, Editura Academiei RSR, București, 1971, pag. 438

[4] P. Bentoiu: *Breviar...*, pag. 63

https://biblioteca-digitala.ro

la nivel internațional. Mai mult decât atât, *Impromptu*-urile sunt adesea identificate ca „*Suita inedită*" (sic!)...

Ulterior au apărut doar două editări, ambele îngrijite de pianista Aurora Ienei, care le-a adăugat și câte un *Cuvânt introductiv*. Prima, cu titlu bilingv, apărută la Editura Muzicală, București, în 1982 mai conține și *Nocturna în Re bemol major* (*Nocturna în Re bemol major* / *Nocturne en réb majeur*, *Suita a III-a pentru pian* / *3ème Suite pour piano*). Un an mai târziu se realizează și ediția litografiată pentru uz intern a Conservatorului de Muzică „C. Porumbescu" din București (*Suita op. 18*. Pian).

Scrierile despre această lucrare, ca de altfel despre întreg ciclul, nu sunt numeroase[1]. *Împromptu*-urile sunt, totuși, menționate în marile lucrări consacrate muzicii românești, ca de exemplu în *Monografia George Enescu*[2] (capitol redactat de Adrian Rațiu) și *Hronicul Muzicii Românești*[3] (Octavian Lazăr Cosma), precum și în alte studii sau capitole de volume sub semnăturile lui Pascal Bentoiu[4], László Ferenc, Clemansa Liliana Firca, Adrian Oliviu Stoica, Alain Cophignon etc.[5] Trebuie să fie menționate și conferințele-recital ale pianistului și muzicologului Szász Tibor, un promotor al creației enesciene, interpret și analist (și) al ultimei piese a ciclului *Carillon nocturne*. În privința analizei de limbaj și structură, muzicologul clujean Rodica Oană-Pop are, după cunoștințele noastre, cel mai aplicat studiu dedicat *Pieselor* op. 18[6].

---

[1] O variantă redusă și modificată a prezentului articol este în curs de publicare în volumul de promovare a unui proiect cultural botoșănean: *Vis de artist*

[2] *George Enescu. Monografie*, Mircea Voicana (co-ord.) Editura Academiei RSR, 1971 în:Volumul I, Partea a II-a *Afirmarea*, Capitolul 6: *Anii primului război mondial*, pag. 441-447

[3] Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești*, Vol. VIII, Editura Muzicală, 1988 în: Volumul VIII, pag. 412-413

[4] P. Bentoiu: *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, Capitolul XXVII *Varia*, pag. 552-555 și *Breviar enescian* (2005), ediția a II-a, Editura Muzicală Grafoart, 2015, pag. 62-67

[5] O listă amănunțită a referințelor se găsește în *Catalogul tematic* al Clemansei Liliana Firca, pag. 192

[6] Rodica Oană-Pop: „Suita pentru pian nr. 3 op. 18 de George Enescu" în: *Lucrări de Muzicologie*, vol. VI, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima" Cluj, 1970, pag. 48-60

https://biblioteca-digitala.ro

Acest opus enescian este cel mai adesea considerat a avea mai mult o valoare istorică, ca mărturie a unei epoci de tranzit, de căutare a stilului personal: „[*Piesele* op. 18] constituie un document artistic însemnat pentru înțelegerea dezvoltării creatoare a compozitorului”[1]. Ele sunt de multe ori socotite drept „improvizații”, „fructe ale vacanțelor”[2], cu excepția piesei a VII-a, *Carillon Nocturne*, care este unanim elogiată și căreia i se subliniază originalitatea timbrală în toate studiile. Un anumit grad de reticență, mai accentuat în *Monografie*, se poate explica prin concepția răspândită în secolul trecut, în special printre compozitori, pentru care atu-ul principal al unei opere este noutatea propusă. „Destinul dramatic”, „soarta ciudată și vitregă” adică întârzierea de 40 de ani până la prima publicare este deplânsă de Pascal Bentoiu pentru „ratarea ocaziei de a se impune în viața muzicală internațională, măcar cu titlul unei anteriorități tehnice”[3]. Același muzician referindu-se la altă lucrare de Enescu pierdută și regăsită, respectiv *Suita a II-a pentru orchestră* op. 20, regretă și aici „cei zece ani esențiali în care ar fi putut să-și afirme prioritatea [...]”. Totuși Pascal Bentoiu are și licăriri de entuziasm față de opusul 18 și nu doar pentru *Carillon*, afirmând, de exemplu, despre *Burlesque* în scurtul fragment ce îi este dedicat în *Capodopere enesciene* la pag. 553: Această frumoasă pagină pianistică” [...] „piesă excepțională” [...] „E curios că pianiștii n-au tăbărât încă pe ea”... În *Breviarul* scris două decenii mai târziu, același autor consacră un spațiu încă mai mic „secțiunii celei mai spectaculoase a culegerii”, dar adaugă, totuși, cu un optimism, deocamdată, neconfirmat: „Piesa îmi pare sortită a deveni, cu timpul, una din preferințele pianiștilor”.

Împrejurări

„Chiar simpla înșiruire a datelor activității lui Enescu în acești ani ne pune în prezența unei adevărate epopei artistice” notează autorii *Monografiei*. Cercurile de interese și preocupări ale lui Enescu în acea perioadă sunt într-adevăr copleșitoare. La extrema exterioară se situează activitatea de apostolat întru

[1] Adrian Oliviu Stoica: *Creația pianistică românească între anii 1900-1945. Direcții stilistice*, Editura Muzicală, 2007, pag. 47
[2] P. Bentoiu: *Capodopere*... pag. 552
[3] *Idem*: pag. 555

https://biblioteca-digitala.ro

ridicarea publicului românesc, de la luptele birocratice pentru înființarea sau consolidarea unor instituții, ca de exemplu, eforturile pentru a crea o Operă națională, dar, totodată și un public avizat. „Să serv de îndrumător. Să văd vulgarizată muzica în cartierele mărginașe, în provincie, la țară – prin serbări, șezători, societăți corale sau instrumentale [...]" mărturisea Enescu într-un interviu[1].

Consecvent acestui crez, a concertat în numeroase localități modeste „unde suprema distracție era cinematograful" după cum relatează Mihail Jora, „popularizând muzica și creând din nimic, un public de concert"[2]. În toamna anului 1914, la izbucnirea Primului Război Mondial, după turnele intense de la Paris și alte orașe din Franța, Spania, Elveția care i-au consolidat prestigiul de violonist, dar i-au dat ocazia să se afirme și ca dirijor, Enescu revine în țară[3]. El continuă să cânte, dar să și dirijeze, promovând lucrări importante din creația universală și totodată străduindu-se să îndrepte gustul publicului abia format și spre lucrările contemporane, incluzând, firesc și creația românească.

Grație străduințelor sale, publicul din România a putut cunoaște opera unor compozitori ca Berlioz, Wagner, sau Richard Strauss. „Enescu realiza, începând cu *Simfonia* a IX-a de Beethoven, continuând cu Actul III din *Parsifal* de Wagner și sfârșind cu *Damnațiunea lui Faust* de Berlioz un triptic monumental în jurul căruia se axează interesul general al vieții muzicale din perioada respectivă"[4]. Erau anii în care Enescu își dezvolta „vocația de dascăl, ca și pe cea de dirijor, alături de Orchestra Simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice precum și de artiștii români refugiați la Iași"[5], ca și activitatea de dirijor și violonist pe scena Ateneului Român, unde a rămas notabil ciclul

---

[1] Cleante (Cesar Titus Stoika): „Psihologia creaţiunii artistice. Cum o defineşte maestrul George Enescu" interviu publicat în: *Rampa nouă ilustrată*, Bucureşti, An I, nr. 279, 19 iunie 1916. Citat în *Monografie* pag. 421

[2] *Monografie* pag. 555

[3] *Idem* pag. 408 și urm.

[4] *Idem* pag. 419-420

[5] Viorel Cosma, „Paradoxurile geniului enescian. Între virtuțile artistice și servituțile educaționale", *Simpozionul Internațional de Muzicologie*, 9-10 septembrie 2002, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 54

https://biblioteca-digitala.ro

său de 16 concerte din „Istoria violinei” în stagiunea 1915-1916[1].

Compozițiile

Opera componistică enesciană din această perioadă se dezvoltă pe planuri și arii stilistice multiple; o parte din lucrări rămânând nefinalizate. Alături *de Pièces Impromptues* op. 18 pentru pian, el a mai scris: *Cvartetul de coarde* în *re* major op. 16 (1909), *Simfonia* a II-a op. 17 (1912-1914) *Suita a II-a pentru orchestră* op. 20 (1915), *Trio cu pian* în *la* minor 1916 (finalizat de Hilda Jerea în 1967 și de Pascal Bentoiu în 1997), *3 Lied*-uri op. 19 pe versuri de Fernand Gregh. Toți biografii săi au remarcat că Enescu a revenit frecvent asupra lucrărilor scrise în acea perioadă, considerată a fi perioada de început a maturității sale artistice. Dar, așa cum am mai menționat, pierderea manuscrisului a făcut ca cele șapte, posibil opt piese ale ciclului *Pièces Impromptues pour piano*, (non términées) op. 18 să rămână ne-revizuite.

Creația enesciană destinată pianului solo, care se rarefiază începând cu jumătatea primului deceniu al secolului trecut înconjoară *Impromptu*-urile cu doar două lucrări: *Nocturna* în *Re* b major scrisă în 1907, căreia compozitorul nu i-a dat număr de opus și nici nu corectat-o ulterior și *Pièce pour piano sur le nom de Fauré* (*Hommage à Fauré*), în 1922. Se poate constata un ecart stilistic important între neoromantismul unei piese ample ca *Nocturna* și cele 10 măsuri dense, abstracte, de o incredibilă dificultate, ale piesei omagiale. Drumul parcurs între aceste borne aleatorii este mărturia unei evoluții jalonate de o activitate titanică, pe multiple planuri. *Impromptu*-urile, răsfirate într-o perioadă de patru ani (1913-1916) și scrise în trei locații diferite (Paris, Cracalia, Sinaia) nu reprezintă neapărat un moment de cotitură, ci elemente de parcurs și de clarificare a opțiunilor. Fiind martore ale căutării directe în fața pianului, *Impromptu*-urile reprezintă o necesară punte de înțelegere a redefinirii stilistice enesciene. Mai mult decât o medie a influențelor neo-clasice, romantice, expresioniste sau impresioniste, ele ne apar ca o sondare a extremelor exercițiului stilistic din deceniul al doilea al secolului

[1] *Monografie* pag. 423

https://biblioteca-digitala.ro

trecut. Opusul nr. 18 conține atât elemente din lucrările sale mai vechi, cât și schițe experimentale ce se vor contura în viitor. Menționăm, în acest sens, afirmația muzicologului clujean citat anterior: „licăriri ale luminilor proiectate de scriitura armonică a lui Enescu în ‚opera vieții sale', tragedia lirică *Oedip*, se întrevăd cu claritate în opus-ul pianistic nr. 18"[1].

***Pièces Impromptues* op. 18**

Conținutul ciclului op, 18 este: I ***Mélodie*** *Andantino* (Paris, 1 iunie 1913), II ***Voix de la steppe*** – *Allegro moderato* (Paris, 13 iulie 1913), III ***Mazurk mélancolique*** – *Moderato un poco allegretto* (Cracalia, 23 iunie 1915), IV ***Burlesque*** – *Vivace non troppo* (23 iunie 1915), V ***Appassionato*** – *Con slancio, ma ben sostenuto* (Cracalia, 22 aprilie 1916), VI ***Choral*** – *Moderato, non troppo lento* (Sinaia, 17 iunie 1916), VII ***Carillon nocturne*** – *L'istesso tempo* (Sinaia, 2 iulie 1916). A mai existat și o a opta piesă, *Défilé dans l'ombre*, din care au mai rămas doar 60 de măsuri[2]. Formele nu sunt transpuneri rigide ale schemelor clasice, dar nici desprinse categoric de o matrice tradițională. Unul dintre argumentele de substanță împotriva denumirii de „suită" este și faptul că *Impromptu*-urile sunt radical diferite între ele și stilistic și formal. Ceea ce ar putea constitui un element comun între ele, în afara dimensiunii, este o caracteristică structurală, respectiv dualismul tematic pe care sunt construite, de cele mai multe ori contrastant.

Mélodie (ca și *Voix de la Steppe*) sunt variațiuni libere, cu mențiunea că în cazul primei piese, variațiunea se îmbină și cu forma de sonată, evocând așadar primele sonate de tip *divertimento* din Epoca Galantă. Tema I, care ar putea trimite cu gândul la „Motivul Elektra" din opera omonimă a lui Richard Strauss (1909) are șase apariții cu variații dinamizate progresiv. Tema a doua apare de două ori, prima dată conducând spre *Re* major (măsurile 10-13), a doua oară revenind la *Sol* major, tonalitatea inițială (măsurile 26-29) cu variații minime.

În *Voix de la Steppe* Rodica Oană-Pop identifică 6 moduri de *mi* „realizând aici o adevărată sinteză a fluctuațiilor

[1] R. Oană-Pop: „Suita pentru pian..." pag. 58
[2] C. L. Firca: *Noul catalog tematic ...* pag. 193

https://biblioteca-digitala.ro

caracteristicilor modale pe aceeași bază (*mi*) și valorificând un aspect specific cântecului popular românesc”[1]. Și aici există un episod secundar independent cu două apariții (măsurile 7-13, respectiv 23-31), dar caracterul său modulator nu-i conferă rolul definitoriu pentru o formă de sonată, fie și derivată. În final, tema este acompaniată de un *tremollo* descendent (măsurile 60-64). *Tremollo*-urile de secundă și de terță (în acest caz intervalele se măresc treptat până la cvintă) pe care se construiesc momente semnificative sunt procedee prezente în opera enesciană încă din 1907, în *Nocturna* în *Re* bemol major și valorificate în operele de maturitate, ca de exemplu în părțile I și III ale *Sonatei* în *fa#* minor.

Cu *Mazurk mélancolique* se trece la un alt nivel de complexitate și, implicit, de dificultate. Principiul dual se organizează în formula tripartită cu repriză concentrată, tipică mazurcilor, iar elementul variațional este intricat în construcția melodică, anticipând mai mult decât în celelalte *Impromptu*-uri procedeul tipic enescian de transformare treptată a motivelor și temelor; cu alte cuvinte: „menținerea sau prelungirea elementelor tematice dintr-o secțiune într-alta și caracterul de travaliu aproape permanent”[2]. Senzația de perpetuă fluență generată de principiul după care nimic nu este cu totul nou și nimic nu este repetat întocmai, „înlocuind principiul repetării cu cel al necontenitei transformări”[3] se va împlini în *Sonatele pentru pian* op. 24, în deceniile următoare. Recunoaștem în fiecare măsură din această piesă confesiunea: „De fapt, eu sunt prin esența mea un polifonist”[4].

Pentru următoarele piese, tonul ușor condescendent al celor mai mulți dintre cercetătorii care s-au aplecat asupra acestui opus se schimbă. Cele mai entuziaste aprecieri despre *Impromptu*-ul nr. 5, *Appassionato*, care, de altfel, este una dintre cele mai interesante piese sub raport ritmic din literatura pianului, aparțin muzicologului Octavian Lazăr Cosma[5]. Melodia, sau melodiile acesteia au, în cea mai mare parte, o

---

1 R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 52

2 *Monografie*... pag. 537

3 R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 49

4 Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu* (traducere românească), Editura Muzicală, 1982, pag. 52

5 Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul muzicii românești*, Vol. VIII, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988, pag. 412-413

https://biblioteca-digitala.ro

ritmică stereotipă, dominant iambică, suprapuse peste un strat compact de arpegii în diviziuni excepționale. Prin țesătura poliritmică se pot identifica două idei tematice distincte, ambele reminiscente ale unor arii de café-concert de la începutul secolului trecut. Rodica Oană-Pop distinge o „îmbinare între forma tripartită și forma de sonată", iar Pascal Bentoiu o vede ca pe o barcarolă, presupunem, datorită scriiturii și balansului intervalic al melodiei principale. De fapt, această miniatură neoromantică, este dificil de încadrat într-un tipar formal sau caracterial ferm.

Ultimele două *Impromptu*-uri, *Choral* și *Carillon nocturne* alcătuiesc o unitate. *Carillon* este anticipat în finalul *Choral*-ului, acesta fiind la rândul său citat în *Carillon*, în quasi-cadența ce începe la măsura 30. De altfel și tema *Carillon*-ului este reluarea, cu sfârșit inversat a temei *Choral*-ului. „Aceste două ultime piese au fost, dintotdeauna și de toată lumea, percepute drept culminația indiscutabilă a întregului ciclu"[1]. *Choral*-ul se pare că este singura mișcare cu acest nume din creația enesciană. El se construiește pe o idee muzicală alcătuită din suprapuneri consonant-diatonice organizate pe strofe, întrerupte de un pasaj cu scriitură mai vădit polifonică într-o desfășurare variațională liberă.

Piesa îi sugerează lui Pascal Bentoiu „atmosfera sobră a slujbelor catolice" făcând trimitere și la *Cathedrale engloutie* de Debussy[2], dar credem că aici este mai degrabă evocată muzica bisericească tradițională rusească, fiind mult mai numeroase similitudinile cu cântecele rusești străvechi, precum cele pe care Șostakovici le va evoca în anumite *Preludii* din ciclul de *24 Preludii și Fugi* op. 87 (1950). *Carillon* compensează cromatic diatonismul precursorului său prin suprapunerea a două tonalități învecinate *Mi*b major cu *Mi* major realizând o sonoritate de clopote extrem de rar tratată în muzica de pian. Sonoritățile speciale, înconjurate de un abur de armonice superioare și inferioare sunt identificate de Tibor Szász în sonoritățile mai multor tipuri de orgi de clopote: *quasi-campana*, *pseudo-campana* din bisericile din Europa vestică, sau *hybris-campana* Catedralei Westminster din Londra. Același analist găsește primul model al imitației în *Funerailles*

[1] P. Bentoiu: *Breviar*.... pag. 66
[2] *Ibidem*

https://biblioteca-digitala.ro

de Liszt (1849)[1], dar efecte timbrale similare se pot găsi, sporadic, și în partituri mai vechi, în anumite pasaje din operele lui Schumann sau Chopin. Cea mai apropiată sonoritate se găsește în finalul Părții a II-a, ***Andante*** a *Concertului* nr. 5 în *Fa* major, op. 103 de Saint-Saëns (1896). *Carillon* duce la desăvârșire imitația timbrală, care își are rădăcinile proprii în pasajul cu indicația *quasi campana* din schița premergătoare din 1912 a *Sonatei în fa# minor*[2]. Insolitul timbral al piesei umbrește, însă, în bună măsură alte calități ale piesei, precum desfășurarea melodică și puterea sa emoțională de evocare. Forma muzicală se încadrează în tiparul liedului tripartit, variat (*Mi*b major – *fa#* minor – *Mi*b major). Rodica Oană-Pop semnalează un „element al structurii formale caracteristic majorității operelor de maturitate”[3] și anume „larga desfășurare pe care o dobândește secțiunea Codei” în *Burlesque* (măs. 217-329), *Choral* (măs. 14-20) și *Carillon nocturne* (măs. 38-48).

Burlesque

Piesa centrală a ciclului, *Burlesque*, se deosebește nu doar de celelalte *Impromptu*-uri, dar și de cele mai multe lucrări enesciene. Teoreticienii au pus-o frecvent în analogie cu mișcarea secundară, ***Presto*** a *Sonatei în fa# minor*, dar asemănarea dintre ele pare mai evidentă pentru cine le analizează „din ochi” și mai puțin pentru cine le cântă efectiv. Indiscutabil însă, ambele lucrări au o componentă de virtuozitate extravertită evidentă și, așa cum afirmam, rară în creația lui Enescu.

Fluctuațiile numelui „burlescă” în relativ scurta perioadă de la inventarea sa, începutul secolului XVI și până în prima jumătate a secolului trecut mărturisesc despre schimbările de

[1] Szász Tibor: „Traditional / Oriental models of Enesco’s bell-inspired piano music: *Sonate F# minor* (1912-24) / *Choral - Carillon nocturne* (1916)”; Simpozionul internațional *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu*, Delmenhorst, 18-20 noiembrie 2011

[2] C.L. Firca: *Catalog tematic...* pag. 192 și 196

[3] R. Oană-Pop: „Suita pentru pian...” pag. 49

https://biblioteca-digitala.ro

mentalitate culturală, de multe ori abrupte, ale Europei moderne. Inițial definea o specie literară comică, deviată curând spre parodie, pamflet și caricatură. Ideea de burlesc a interesat într-o oarecare măsură și muzicienii. Compozitorii Barocului târziu au folosit-o în relativ puține partituri, uneori indicând caracterul unei piese, ca de exemplu, Couperin în Piesa nr. 7 din Ordinul 18, Cartea III: „*Le Gaillard boiteux Dans le goût burlesque*" (*Voinicul șchiop. În caracter [manieră, stil] burlesc*), alteori definind chiar o piesă independentă, precum *Burlesca* din *Partita* a III-a în *la* minor BWV 827 de J.S. Bach, sau altă *Burlescă* în *la* minor, dintr-un ciclu de *18 Piese pentru ceas muzical*, tot de un Bach, dar atribuită greșit tatălui (BWV Anh. 135) fiind, de fapt, compusă de Wilhelm Friedmann în 1757. Specia mai cuprinde două lucrări mai ample, *Uvertura-Suită Burlesque de Quixotte*, TWV 55 de Telemann (1761), sau *Sinfonia Burlesca* pentru două viole, două violoncele și bas (contrabas sau fagot) de Leopold Mozart (1760).

Burlesca muzicală barocă era o piesă simplă, în care elementul comic sau parodic ne pare astăzi greu de identificat. Ea corespundea mai degrabă speciei numite mai târziu „bagatelă". Pentru piesele cu caracter umoristic sau ludic, ce conțineau și elemente non-conformiste s-a preferat termenul „scherzo", termen ce s-a perpetuat și în epocile următoare. Numele părăsește așadar nivelul artistic înalt, pe la jumătatea secolului XVIII urmând a defini un tip de spectacol popular, la nivelul divertismentului gros, în cabarete, bâlciuri și serbări comunitare. În secolul următor, termenul nu mai definea doar spectacolul de varietăți, ci se extindea metonimic și asupra locației în care se desfășura, definind bâlciul, ca atare, cel puțin în spațiul francez. La mijlocul secolului XIX, creșterea popularității muzicii de divertisment și impunerea ei pe piața artistică reactualizează și burlesca. Genul revine în creația cultă către sfârșitul secolului XIX însoțind severa mutație estetică din artele moderne (și) înspre zona „ne-frumoasă", ce ilustrează grotescul, terifiantul, ludicul, comicul, morbidul. Apar, astfel, alături de spectacolele populare și o serie de lucrări culte, care, plauzibil, îi vor fi dat lui Enescu ideea abordării genului: *Burleske* pentru pian și orchestră de Richard Strauss (1890), *6 Burlești* op. 58 pentru pian la patru mâini de Max Reger (1901), *Scherzo Burlesque* op. 2 pentru pian și orchestră (1904) și *3 Burlești* pentru pian op. 8c (1911) de Béla Bartók.

https://biblioteca-digitala.ro

Burlesca enesciană sintetizează componenta parodică originară cu spectacolul popular. *Burlesque* op. 18 este evident legată de energia și veselia zgomotoasă a bâlciului și de amalgamul specific de impresii auditive și emoționale. Denumirea exprimă pur și simplu felul în care contemporanii compozitorului din spațiul francez o percepeau, evocând în mai mică măsură tenta imitativ-parodică a speciei clasice. Bâlciului din perimetrul popular francez, Enescu îi opune iarmarocul românesc, reflectând ingenios lumea românească a începutului de secol XX, o lume în efervescență culturală, în care feluritele tradiții autohtone sau alogene se îmbinau mai mult sau mai puțin fericit cu împrumuturile culturii europene. Din această perspectivă, temele muzicii „serioase", alterate, trunchiate și întrerupte nu par a fi obiect de parodie în sine, ci fac, mai degrabă, parte din contrastul și alăturările neașteptate ale genului. Trebuie de altfel menționat, că piesa nu se percepe ca o descriere, ci induce trăirea unor sentimente amestecate de bună-dispoziție, uluire, ilaritate și entuziasm.

Dimpreună cu caracterul, atât scriitura cât și structura ritmico-melodică sunt altfel decât în cea mai mare parte a lucrărilor enesciene. Este vorba despre un amestec imperfect de teme din diverse obârșii – imperfect pentru că, de data asta, frânturile tematice care alcătuiesc mozaicul insolit sunt recognoscibile într-o construcție ce-și propune să savureze incongruitatea contrariilor înainte de a le pacifica într-o mișcare necontenită. Dacă pecetea stilistică cea mai marcantă a unui compozitor atât de complex ca Enescu rămâne în opinia celor mai mulți dintre exegeții săi fluența cu care temele (uneori și modurile) se transformă treptat „dintr-una în alta și nu opunându-se în secțiuni delimitate"[1], *Burlesque* reprezintă una dintre cele mai conturate excepții.

Forma *Burlescăi* menține principiul dual prezent – manifest sau estompat – și în celelalte lucrări ale ciclului. Sunt conturate două teme dar și două feluri de structură sonoră cu scriiturile aferente: acorduri versus polifonie. Se distinge cu claritate „opoziția dintre un sistem ritmic *parlando-rubato* și [...] *musica misurata*"[2], intuită de compozitorul Aurel Stroe a fi

[1] *Monografie*... pag. 536

[2] Aurel, Stroe: „O estetică enesciană subiectivă", *Simpozionul Internațional de Muzicologie,* București, 9-10 septembrie 2005, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 32

https://biblioteca-digitala.ro

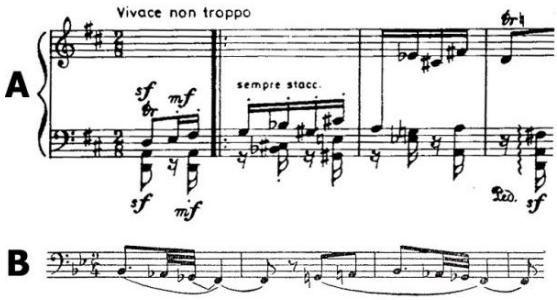
motorul generator al compozițiilor lui Enescu, cu adăugarea că, spre deosebire de marea majoritate a lucrărilor sale, aici zona de claritate metro-ritmică este cea dominantă. Dualitatea menționată se extinde și la contrastul tonal (doi diezi *versus* doi bemoli) organizat după tiparul formei de sonată: inițial doi diezi, mod de *Re* major, urmat de doi bemoli, mod de *Si*b major, apoi doi diezi ambele teme. În pofida tiparului formal, nici caracterul, nici organizarea temelor nu încurajează ideea de „sonată". Pascal Bentoiu propune următoarea schemă formală[1]: A (a b a) – B (a' b' a') – A (b a b a) – B (a') – A (a b a) – Coda, iar în analiza sa, Rodica Oană-Pop distinge un lied tripartit compus[2].

Cele două grupuri tematice, sau secțiuni, au elemente comune sau complementare (în oglindă) care nu se lasă descoperite la prima vedere și nu sunt perceptibile pentru auz în desfășurarea muzicală propriu-zisă. De exemplu, începutul secțiunii A este oglindit în începutul secțiunii B. Scările de 5, 7, 9 și chiar de 11 sunete[3] sunt prezente și în structurile verticale. Procedeul „proiectării succesiunii orizontale în simultaneitate verticală" a fost, nu doar utilizat, dar chiar teoretizat ca atare mai târziu de Bartók[4] fiind, de altfel, prezent și în multe alte lucrări ale compozitorilor moderni. O altă corespondență dintre A și B este dată de prăbușirea bruscă din măsura 7, inversată în pasajele ascendente ale secțiunii secunde în măsura 110 și, mai ales în măsurile 131 și 137. Totuși, diferența de gest energetic dintre cele două secțiuni este atât de evidentă, încât lucrarea, în mod surprinzător, evidențiază contrastul și nu „împăcările" subsidiare.

Primul grup tematic este dominat de o ascensiune scalară în acorduri *sempre staccato* sprijinită pe pilonii tonalității *Re* major (tonică și dominantă). Fiecare episod este repetat sau secvențat. Numeroase accente (***sf***, ***sff***, **>**) creează un supra-strat ritmic asimetric, iar fondul ritmic isometric, din acorduri frânte alternate trimite la acompaniamentul stereotip al ansamblurilor populare.

---

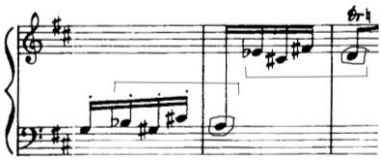
1 P. Bentoiu: *Capodopere*... pag. 553
2 R. Oană-Pop: „Suita pentru pian ...", pag. 49
3 *Idem*: pag. 51 și 56
4 Béla Bartók: *Influența muzicii țărănești asupra muzicii culte contemporane* (1931) în *Bartók Béla: Însemnări asupra cântecului popular* (Selecție și traducere românească Zeno Vancea) Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, pag. 58

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 1: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, Începuturile celor două grupe tematice

Grupul secundar, notat cu *quasi trio, tranquillo* este, așa cum am anticipat, dominat de principiul melodic, cu urcări și coborâri asimetrice, neașteptate și cu un număr semnificativ de fluctuații agogice și momente *rubato*, scrise sau nu. Discursul melodic este întrerupt de intervenții giusto-silabice preluate, sau derivate din grupul principal. Dominanta polifonică a secțiunii generează și scriitura specific enesciană, cu trasee complicate, jocuri de nuanțe, precum și pedalizarea minuțioasă, nu de puține ori surprinzătoare pentru pianist.

Poli-modalismul B-ului este mult mai marcat, iar desfășurarea liniei melodice implică și schimbări în relația dintre intervale. Din acest punct de vedere secțiunea principală are un grad de ambiguitate mult mai mic. Totuși, și aici pot apărea diferențe de interpretare. Dacă, de exemplu, pasajul suitor cu care debutează piesa poate fi considerat „un *Re* major armonic [...] căruia i s-au adăugat noi sunete împrumutate din modurile folclorice: *sol*# (din *Re* lidic) și *mi*b (din *Re* frigic)”[1], tot atât de bine am putea identifica și un *Re* major, în care tonica și dominanta sunt pregătite de cromatisme, perfect încadrabile în sistemul tonal.

[1] R. Oană-Pop: „Suita pentru pian ...”, pag. 51

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 2: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, (măs. 2-4)
Motivul cromatic pregătitor pentru dominantă și tonică
în *Re* major

Aparent, interpretul ar fi cel menit să hotărască dacă subliniază, sau nu, sprijinul pe dominantă-tonică al pasajului, dar indicațiile dinamice minuțioase ale partiturii enesciene, care marchează pilonii tonali cu tril, accente etc. sugerează limitarea acestei libertăți.

În secțiunea secundară, însă, deși parcursul este jalonat permanent de indicații, interpretul are un spațiu de exprimare mai larg. Modificările agogice și dinamice nu indică în sine și proporția devierii, ele sugerând direcția și nu intensitatea participării artistice. Interpretului i se oferă un ghid mai subtil întru înțelegerea gândirii enesciene prin modificările imperceptibile din interiorul melodiei și prin diferențele de relief sonor, mai line sau mai abrupte. Dar aceste elemente nu sunt unidirecționale, ci duc la numeroase soluții artistic valabile. *Burlesque* op. 18 oferă necontenit satisfacții și asociații surprinzătoare celui ce o studiază.

Cele două entități tematice se întrepătrund și se modifică permanent, mărind senzația de mobilitate. Elemente comune ale celor două grupuri se regăsesc, în felurite variante din ce în ce mai îmbogățite, pe întreg parcursul lucrării. Finalul le suprapune într-o dezvoltare dinamică și registrală apoteotică.

Motive, citate, semnale

Burlesque se evidențiază prin energia sa, dar și prin motivele muzicale care transpar prin textura densă. Deși

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu mărturisea că „tema, faimoasa temă" este supraestimată de profani[1], în această piesă temele joacă un rol semnificativ, nu în sine, ci în combinațiile lor surprinzătoare și, uneori, chiar contradictorii. Este vorba de un mozaic de formule-semnal și de citate, firește nu directe, ci combinate dintr-o multitudine de teme populare, de mahala, în devălmășie cu cele din creația cultă. Ele nu sunt expuse în manieră rapsodică, ci se întrepătrund deformate și trunchiate într-un context energetic extrem de puternic. *Burlesque*, așadar, poate fi citită și ca un corespondent muzical al schiței „Moșii (Tabla de materii)" a lui Caragiale (publicat în *Moftul Român* nr. 8, din 18 mai 1901). Estetica enesciană, este, totuși, consecventă principiului de a evita „aservirea la motiv" [2], principiu pe care îl urmărește și în raport cu acuratețea citatelor, deși compozitorul îl invocase, de fapt, referitor la caracterul popular al lucrărilor sale.

Chiar *incipit*-urile secțiunilor sunt citate, sau sugerează un citat: A-ul trezește analogii cu mersul în zig-zag din secțiunea a IX-a a *Tablourilor* lui Musorgski (*Coliba pe gheare de găină, Baba Yaga*), iar B-ul are puternice similitudini cu basul din *Les entretiens de la Belle et la Bête* din *Ma mère l'oye* de Ravel (tema secundară). În privința temei de inspirație raveliană care apare în măsura 90, Pascal Bentoiu presupune „cu o ușoară rezervă" că ar fi vorba „de o reminiscență"[3]. Nu cred însă, că este vorba de altceva decât de un citat, preluat în deplină cunoștință de cauză, tocmai pentru efectul de contrast ce recreează atmosfera muzicală eclectică a Moșilor bucureșteni sau a iarmaroacelor din Moldova. Citatul clasic se redefinește în această conjunctură voit-bizară împreună cu motive folclorice, sătești sau orășenești, deformate și totuși recognoscibile, gen: „*Roata morii se-nvârtește*" pentru a nu mai pomeni și de altele...

Un alt motiv este identificat la măsura 97 de Rodica Oană-Pop ca fiind inversarea Motivului B-A-C-H (în varianta H-C-A-B), pornind, nu de la *si*b, ci de la *sol*. Autoarea asumă

---

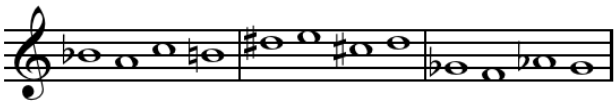
[1] Bernard Gavoty: *Amintirile lui George Enescu*, (traducere românească), Editura Muzicală, 1982, pag. 96

[2] Ștefan Niculescu: *Reflecții despre muzică*, Ed Muzicală, 1980, pag. 163 (Capitolul „George Enescu despre principiile sale de creație", publicat inițial ca articol independent în *Muzica* nr. 4, 1960, pg. 24-27)

[3] P. Bentoiu: *Capodopere*... pag. 553

https://biblioteca-digitala.ro

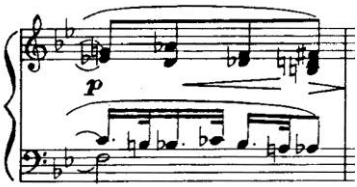
ideea (discutabilă) de extindere a acestui motiv la toate combinațiile, precum și în variante transpuse. O atare ipoteză de lucru fusese formulată anterior, în 1968 de Benkö András[1]. Potrivit acestui autor, până și tetracordul cromatic A-B-H-C (*la-si*b-*si-do*) ar putea fi socotit variantă a Motivului B-A-C-H! Totuși extinderea forțată a așa-numitului Motiv B-A-C-H este frecvent întâlnită și nu doar în materialele muzicologice românești. Același motiv este, de altfel, sursa unei confuzii mult mai supărătoare, fiind adesea confundat cu Motivul Crucii culcate, cu care, evident, conturul melismatic seamănă, lipsindu-i totuși caracteristica esențială ce-l definește pe cel din urmă, și anume disonanța centrală[2].

Credem că nu orice melismă cromatică poate fi direct relaționată cu B-A-C-H și, cu atât mai puțin, una care nu pornește de la *si*b (totuși B este doar *si*b și nu altă notă!) chiar dacă acest contur îl poate aminti sau evoca. În fond, melisma în sine a căpătat putere de simbol datorită coincidenței cu numele ilustru. Altfel, ea se poate găsi în multe combinații muzicale curente, ca de exemplu în linia întâmplătoare a vocilor în cadrul unei cadențe plagale, (*fa* → *do* în care ultima notă a melismei are rol de sensibilă). Se poate, însă, admite extinderea și pe alte trepte sau modificarea motivului, în anumite cazuri, ca de exemplu în *Cvartetul de coarde* op. 28 de Webern: cele două tetracorduri construite pe inversare, respectiv pe recurența inversării pot fi asimilate Motivului B-A-C-H, deoarece aici transpoziția este precedată de motivul ca atare, pe *si* bemol.

Exemplul 3: A. Webern, *Cvartetul* op. 28, seria
Cele trei tetracorduri provenite din Motivul B-A-C-H

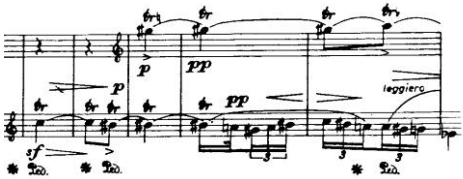
[1] Benkö András: „Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX", *Studii de Muzicologie*, Vol. IV, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima" Cluj, 1968, pag. 137-157

[2] Veronica Gaspar: „History of Musical Symbols" în: *CCI* (*Communication, Context, Interdisciplinarity*) no.3, Târgu Mureș, 2014, pag. 132-138

https://biblioteca-digitala.ro

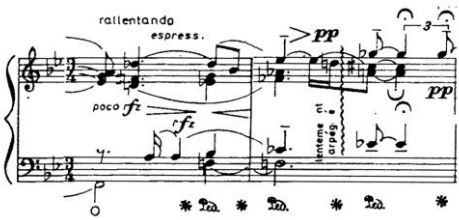
În cazul *Burlescăi* enesciene, deși nu pare plauzibil, totuși nu putem exclude total ipoteza unui joc cu motivul B-A-C-H deformat, într-o lucrare plină de citate parodice și aluzii. În acest caz, se cuvine a fi menționat faptul că acest motiv nu apare prima dată în măsura 97, cum afirmă Rodica Oană-Pop, ci mult mai devreme, în secțiunea A, în măsurile 23-26.

Exemplul 4: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, măs. 97
„Motivul H-C-A-B"

Acest motiv, indiferent cum îl considerăm, are o însemnătate specială și datorită incidenței sale, dar, mai ales, datorită faptului că, de câte ori apare este însoțit de indicații de îmblânzire dinamică: *decrescendo*, *piano*, *pianissimo delicatamente*, *fondu*. Este și primul motiv în care apare indicația *legato* cu valoare expresivă.

O altă alcătuire melodico-ritmică, frecvent utilizată este dublul mordent în terțe, care, alături de trilurile scurte are funcția de semnal, mai ales că, în general, precedă un moment de întrerupere. Trilurile se extind ca durată, alunecând treptat spre *la*, ca o pedală de dominantă câteva măsuri înainte de revenirea secțiunii principale (măsurile 183-199) și continuând să acompanieze și primele măsuri ale temei A. În mijlocul trilurilor, apare episodic singurul citat cu adevărat folcloric, doar atunci și doar o singură dată.

Exemplul 5:
G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, măs. 190-194
Motivul folcloric

https://biblioteca-digitala.ro

Acest moment expresiv (pedala de tril, episodul folcloric, începutul reprizei) acoperă zona corespunzătoare secțiunii de aur pozitive. Corespunzător, secțiunea de aur negativă conține Motivul „Tristan” (măsurile 126-127). Nu credem că aceste coincidențe, între secțiunile cu teme de impact și *sectio aureea*, ar fi fost premeditate de Enescu. Nici interviurile, scrisorile, confesiunile, mărturiile cunoscuților etc. nu aduc vreo dovadă cât de mică despre vreun calcul aritmetic sau despre vreo preocupare a compozitorului, fie și sporadică, pentru acest tip de spiritualitate. Potrivirile semnalate dovedesc indubitabil doar echilibrul profund al acestei lucrări și gestionarea ingenioasă a evenimentelor sonore.

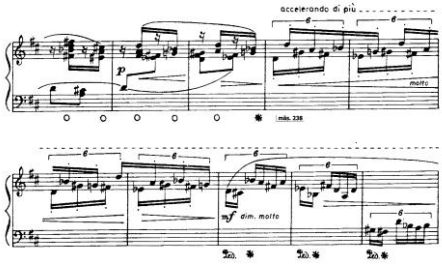


Exemplul 6: G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, Motivul „Tristan”, măs. 126-127

Motivul „Tristan” se deschide brusc dintr-un pasaj static, sprijinit pe o pedală, cu formule repetitive diminuate până la *fondu*, *pianissimo*. Se exclude din capul locului intenția de citat polemic sau parodic, luând în considerație faptul că George Enescu se declara „wagnerian până în măduva oaselor”[1] și că, după cum se știe, chiar în perioada compunerii acestor *Pièces Impromptues* el avea o susținută activitate de popularizare a operelor wagneriene pe scenele românești. Citatul wagnerian contribuie și el, pe lângă celelalte, la sporirea contrastului și incongruenței tematice a amestecului specific lucrării.

Este de asemenea de semnalat și un alt pasaj interesant: cel quasi-onomatopeic care face legătură cu Coda, ce sugerează un amestec ininteligibil de voci umane.

[1] B. Gavoty: *Amintirile*... pag. 71

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul 7:
G. Enescu, *Burlesque* op. 18 nr. 4, măs. 238-244

Pianiștii

Ceea ce s-a omis în analizele acestor piese pentru pian, este importanța lor pentru pianiști, cu excepția unor mențiuni pertinente, dar sumare în scrierile lui Pascal Bentoiu. De la prima etapă a abordării – citire și memorare – *Impromptu*-urile sunt o provocare, dar și o sursă valoroasă de perfecționare a abilităților profesionale. În privința poliritmiei, *Apassionato* nu are mulți înlocuitori în literatura pianului, poate ultimele studii de Scriabin... Fiecare dintre *Impromptu*-uri ridică în felul său probleme tehnice, de control sonor și, mai ales, pune la încercare abilitățile de construcție polifonică. În plus, indicațiile dinamice, agogice și de pedalizare nu urmează un model conformist, ceea ce contrazice de multe ori reflexele formate în repertoriul uzual. Pianistul are dificila sarcină de a găsi naturalețe și fluență într-o partitură jalonată de indicații, cu alte cuvinte, să transforme restricțiile în indici de descoperire a unor efecte sonore variate și inedite. O altă sursă de rafinare a mijloacelor este dată de efortul de control sonor pe care chiar și o piesă simplă ca *Mélodie* îl cere, dar care poate face diferența în cazul *Mazurcii melancolice* sau *Carillon*-ului. Nu în subsidiar, ci laolaltă cu efortul de realizare tehnică, muzica lui Enescu cere o adâncire în spațiul cultural care a înconjurat crearea sa. Studiul *Impromptu*-urilor oferă în sfera intuitivă informații relevante despre lumea muzicală a Europei începutului de secol XX.

Burlesque op. 18, aidoma altor piese din creația enesciană nu face încă parte din repertoriul pianistic consacrat. De la descoperirea lucrării, 1958, relativ puțini pianiști s-au

https://biblioteca-digitala.ro

încumetat s-o abordeze. Credem însă, că motivul pianiștilor nu este „demodarea" lucrării, care nu a prins momentul de a-și impune originalitatea, așa cum consideră compozitorii, ci, dimpotrivă, prea marea sa „modernitate" în raport cu orizontul stilistic al pianistului obișnuit, la care se adaugă și dificultatea certă a lucrării. Totuși piesa s-a cântat și s-au făcut și înregistrări. Primele interpretări au fost realizate de Ion Filionescu, în 1958 la Casa Radio și Nicolae Caravia, în 1959 la Radiodifuziunea franceză. Ultimul a realizat integrala opus-ului nr. 18 la 14 aprilie 1961 într-o audiție radiofonică a RT France 2. Gheorghe Halmoș a integrat *Burlesque* într-un LP din 1969 întitulat „Piese mici de compozitori mari". *Piesele op. 18*, în prezentare completă au mai fost cântate prin anii '70 și imprimate în 1979 de pianista Aurora Ienei, în tentativa sa eșuată de a realiza integrala operelor lui Enescu.

Spre deosebire de alte piese din ciclul op. 18, *Burlesque* a mai făcut, totuși, parte din repertoriul tinerilor pianiști, prin anii '80. În acea perioadă, numărul mic de locuri la conservatoare stârnea o competiție acerbă, ceea ce stimula interesul pentru piese românești de virtuozitate de nivel înalt. În zilele noastre, lucrarea este extrem de puțin cântată, motivul principal fiind dificultatea sa tehnică ridicată, căreia i se adugă faptul că nici conținutul său nu se dezvăluie cu una cu două. Cea mai mare parte dintre pianiștii apți de a realiza tehnic această piesă preferă repertoriul modern consacrat, cu lucrări de Prokofiev, Bartók sau Debussy. În situația în care sunt, totuși, obligați să aleagă o piesă românească, cei mai mulți dintre studenții instituțiilor noastre muzicale recurg la familiara *Suită op. 10* de Enescu, la lucrări ale profesorilor personali, sau ale contemporanilor aflați în poziții de conducere și, nu de puține ori, reciclează abuziv materiale muzicale de unică folosință, în loc să descopere frumusețea și bogăția unor lucrări ca cele menționate.

În prezent, *Burlesque* se regăsește în repertoriul acelor câțiva pianiști interesați de realizarea integralei operei de pian enesciene, și capabili să o facă. Ne referim la cele trei CD-ul realizate de Cristian Petrescu în 2005, două CD-uri ale Luizei Borac în 2006 pentru care a obținut Premiul BBC în Marea Britanie și de singura integrală în accepțiunea corectă a cuvântului, cea realizată de Raluca Știrbăț în 2015. Semnificativ, toți trei pianiștii menționați își desfășoară carierele în străinătate... Cea mai completă și exactă evidență a

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrărilor ciclului op. 18 se află în varianta revăzută și tradusă în limba germană a *Capodoperelor enesciene*[1].

În decursul timpului, au mai existat, totuși, și proiecte de anvergură mai mică ce urmăreau prezentarea *Impromptu*-urilor, în cadrul școlilor. De exemplu, la 21 decembrie 1998, am realizat integrala *Pieselor* op. 18 la Universitatea Națională de Muzică din București, cu clasa de pian: Valentina Ionescu (*Mélodie* și *Voix de la steppe*), Brândușa Pâciu (*Mazurk mélancolique*), Răzvan Dragnea (*Burlesque*), Anca Jianu (*Appassionato*), Maria Pricope (*Choral* și *Carillon nocturne*). Probabil că asemenea inițiative, rămase în anonimat au mai fost și în alte conservatoare.

O întâmplare insolită, referitoare la *Burlesque*, legată de experiența personală a unui pianist se cuvine a fi menționată. Cu prilejul participării la un concurs internațional în Africa de Sud, pianistul Răzvan Dragnea, pe atunci student în anul II, a fost invitat, alături de alți colegi să susțină un program de popularizare a muzicii pentru copiii autohtoni, într-o școală de la periferia orașului Johannesburg. Copiii, proveniți dintr-o cultură (și) muzicală total diferită, au urmărit, mai mult sau mai puțin interesați, lucrări din compozitorii clasici sau romantici, considerați unanim a fi mai accesibili. Succesul adevărat l-a avut însă piesa lui Enescu, prezentată de pianistul român! A fost silit să o tot repete de vreo 5-6 ori și s-a oprit doar pentru că nu mai rezista fizic s-o mai cânte. Faptul, care aparent contrazice teoriile barierelor culturale, poate fi explicat prin transferul direct de energie, ritm, joc și varietate care a acționat deasupra diferențelor de limbaj armonic sau de complexitatea polifonică.

Burlesque de Enescu, rod al unei epoci extrem de interesante în evoluția creației enesciene încă mai are valențe de oferit și potențialul său intra- și, iată! supra-cultural, poate stârni din plin interesul cercetătorilor, pianiștilor și, nu în ultimul rând, al publicului. Pascal Bentoiu credea că „în *Pièces Impromptues* se reflectă, mai mult decât în alte compoziții, remarcabila deschidere a lui George Enescu față de tot ceea ce însemna, la vremea aceea, cultură europeană” [2]. Putem, într-adevăr vedea eșantioane stilistice ale începutului de secol XX,

[1] Pascal Bentoiu, *George Enescu: Meisterwerke*, Frank & Timme GmbH Verlag, 2015

[2] P. Bentoiu, *Breviar*... pag. 62 și, respectiv, 64

https://biblioteca-digitala.ro

perfect recognoscibile, împreună cu elemente de limbaj și structurare: acorduri (scări) complementare, mixturi modale, armonice sau ritmice, invenții timbrale etc. ce vor apărea mai târziu, atât în operele sale cât și în ale altor creatori moderni și contemporani. Poate că pierderea momentului, ca actualitate, în evoluția muzicii secolului XX să fie compensată de selecția valorilor pe care doar timpul și memoria noastră le poate realiza.

Bibliografie:

Bartók, Béla: *Însemnări asupra cântecului popular* (Selecție și traducere românească Zeno Vancea), Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956

Benkö, András: „Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX", *Studii de Muzicologie*, Vol. IV, Conservatorul de Muzică „Gh. Dima" Cluj, 1968, pag. 137-157

Bentoiu, Pascal: *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti 1984

Bentoiu, Pascal (2005): *Breviar enescian*, Editura Muzicală Grafoart, Bucureşti, 2015

Cosma, Octavian Lazăr: *Hronicul muzicii românești*, Vol. VIII, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988

Cosma, Viorel: „Paradoxurile geniului enescian. Între virtuțile artistice și servituțile educaționale", *Simpozionul Internațional de Muzicologie, București, 9-10 septembrie 2002*, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 53-58

Cosma, Viorel: *Cronica unei vieți zbuciumate*, Editura Octopodum, București, 1991

Firca, Clemansa Liliana: *Modernitate şi avangardă în muzica ante şi interbelică a secolului XX*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002

Firca, Clemansa Liliana: *Noul catalog tematic al creației lui George Enescu* Vol. I Muzica de cameră, Editura Muzicală, București, 2010

Gaspar, Veronica: „History of Musical Symbols: A Preliminary Research Study on the Musical Imaginary" în: *Communication, Context, Interdisciplinarity* – 3rd Edition, The Alpha Institute for Multicultural Studies "Petru Maior" University Press, Târgu Mureş, 2014, pag. 132-138

Gavoty, Bernard (1955): *Amintirile lui George Enescu*, (traducere românească), Editura Muzicală, București, 1982

Niculescu, Ștefan: *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980,

https://biblioteca-digitala.ro

Oană-Pop, Rodica: „Suita pentru pian nr. 3 op. 18 de George Enescu" în: *Lucrări de Muzicologie*, vol. VI, Conseervatorul de Muzică „Gh. Dima" Cluj, 1970, pag. 48-60
Raţiu, Adrian: *Principiul ciclic la George Enescu*, Studii de Muzicologie, vol. IV, Editura Muzicală UCRSR, Bucureşti, 1968
Stoica, Adrian Oliviu: *Creația pianistică românească între anii 1900-1945. Direcții stilistice*, Editura Muzicală, București, 2007
Stroe, Aurel: „O estetică enerscіană subiectivă" în: *Simpozionul Internațional de Muzicologie, București, 9-10 septembrie 2005*, Editura Muzicală, București, 2006, pag. 29-34
Szász, Tibor: „Traditional / Oriental models of Enesco's bell-inspired piano music: *Sonate F+ minor* (1912-24) / *Choral - Carillon nocturne* (1916)"; Simpozionul internațional *Zwischen Zeiten und Welten. Leben und Werk von Béla Bartók und George Enescu*, Universitatea Carl von Ossietzky Oldenburg în colaborare cu Hanse-Wissenschaftskolleg Delmenhorst, Delmenhorst, 18-20 noiembrie 2011
Vasiliu, Laura: *Articularea şi dramaturgia formei muzicale în epoca modernă* (1900-1920), Editura Artes, Iaşi, 2002
Voicana, Mircea (co-ord.), **Firca**, Clemansa, **Hoffman**, Alfred, **Rațiu**, Adrian & colab.: *Monografie George Enescu*, Vol. I-II, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1971

SUMMARY

Veronica Gaspar
Burlesque from *Pièces Impromptues* Op. 18 by George Enescu: A Retrospective

This study presents the analysis of one of the most interesting Romanian piano pieces one century after it was written. *Burlesque* from *Pièces Impromptues for piano* op. 18 reveals a less well known side of Enescu's creative personality – the extroverted, sarcastic, energetic one. Bringing this work back into the limelight also implies, besides tracking its linear evolution across the years, a concentric approach to the circumstances of its creation and reception. We have also looked at its presence in pianists' repertoires, since the (theoretical) reactualisation of a piece of music comes true when and if it is also followed by a process of direct communication to which it is destined.

https://biblioteca-digitala.ro

ETNOMUZICOLOGIE

Festivalul folcloric – un magazin „cultural”..... de cosmetică

Ovidiu Papană

Ani de zile, prin activitatea profesională pe care am desfășurat-o (profesor de muzică, interpret și dirijor al unor orchestre de muzică tradițională) am fost implicat sau chiar pus în situația de a lua contact în mod oficial, ca om de cultură, cu diverse festivaluri de folclor pe plan local, național sau internațional. În toți acești ani am fost surprins de unele inadvertențe de ordin conceptual care coexistau într-o manieră improprie în cadrul acestui gen de manifestare artistică. Problemele apărute rezultau chiar din felul cum erau puse în practică ideile care au stat la baza apariției acestor activități culturale.

Demersul inițial al festivalurilor de folclor era lăudabil: punerea în valoare a unor forme de cultură orală care nu au avut șansa unei mediatizări corespunzătoare (prin comparație cu activitățile artistice promovate pe plan instituțional-urban). În același context, filonul național al tuturor culturilor orale putea fi mai bine cunoscut, popularizat și chiar protejat de influențele manifestărilor culturale globalizante ale vremurilor moderne. Din păcate această inițiativă avea o lacună majoră care s-a dovedit a fi în timp destul de păguboasă pentru întreg fenomenul artistic: neînțelegerea fenomenului folcloric în totalitatea sa și transplantarea lui (în contextul unor spectacole sau festivaluri) într-o manieră oarecum inadecvată pe un cadru cultural-artistic destul de nepotrivit.

Datorită acestei situații, în studiile mele de specialitate am căutat să pun în discuție un concept teoretic care să prezinte fenomenul folcloric prin două abordări total diferite: *folclorul de referință* și *folclorul de factură spectaculară* (virtual). Pe plan interpretativ, cele două tipuri de manifestări artistice au

https://biblioteca-digitala.ro

tangență cu festivalurile de folclor sau chiar se regăsesc în cadrul acestor acțiuni de factură culturală.

Într-o serie de materiale teoretice am menționat faptul că în majoritatea cazurilor, la concursurile sau festivalurile folclorice sunt aduse în prim plan și puse pe același palier două activități cultural artistice *doar aparent* similare, activități care au fost create însă pentru scopuri (și în spații de manifestare) total diferite:

a) manifestările de referinţă ale culturii orale (cele spontane care implică desfăşurarea actului artistic într-un context firesc, real);
b) formele de reproducere (virtuală) ale acestor manifestări (reprezentațiile scenice în care actul artistic este premeditat)[1]*.*

Existența de sine-stătătoare a celor două forme de exprimare ale actului artistic nu poate fi negată. Ele sunt deja bine conturate în peisajul culturii orale românești. În cazul lor, cadrul fizic de manifestare, motivația/destinația actului artistic, sunt însă total diferite. Promotorii acestor două demersuri artistice nu pot fi amestecați în același context cultural cu ocazia unor festivaluri folclorice, deoarece manifestările în cauză apelează la două modalități distincte de exprimare estetico-muzicală. Pentru a fi mai bine înțeles, reiau unele idei expuse în studiile mele anterioare.

< Există o mare diferenţă în privința modului de implicare personală a unui individ care, de exemplu: participă la un *joc la hora satului*, sau ... este cooptat într-o activitate artistică, la un *dans similar pe scenă*, chiar dacă sub aspect vizual nu se observă nimic deosebit în cadrul celor două manifestări ale dansului respectiv. Acelaşi lucru se întâmplă şi în cazul unui interpret ocazional care îşi *cântă o melodie* în timpul lucrului (pentru sine), ori în vârful muntelui alături de oile sale sau (într-o altă conjunctură), *execută foarte corect același repertoriu* pe o scenă în faţa unui auditoriu. In ambele situaţii, participarea persoanei la fenomenul artistic este total diferită. În prima ipostază a acestor participări, persoana are o implicare

[1] Papană Ovidiu: Studii de etnomuzicologie, Cultura orală românească de referință și formele sale de reproducere scenică, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013, pag. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

neîngrădită şi totală sub aspect afectiv, pe când în cea de a doua ipostază, „interpretul" este pus în postura de a reconstitui într-o formă spectaculară fenomenul artistic real. Trăirea individuală – bucuria de a dansa sau de a cânta – este transformată într-un act estetic de comunicare, destinat unei persoane sau unui grup de indivizi, care în această situaţie au doar un rol pur contemplativ. >[1]

În prima formă de manifestare a actului artistic, desfășurarea sa este făcută într-un mod firesc, într-un cadru (spațiu) minimal care presupune însă o oarecare îngrădire comunicativă determinată de intimitatea sa. În cea de a doua ipostază, aceeași creaţie orală este prezentată într-o manieră pur spectaculară. Scena nu ia în seamă latura afectiv-estetică a persoanei în cauză. Aici creația muzicală are o destinație exclusiv publică.

Activitatea propriu-zisă a scenei este alcătuită din manifestări culturale concepute special pentru a reda unele aspecte de factură estetică din viata artistică de zi cu zi, majoritatea producțiilor spectaculare apelând la prestația unor persoane specializate în acest sens. În cazul unor spectacole folclorice, actul artistic inițial este transfigurat sau chiar deturnat de la scopul primordial pentru care a fost zămislit. Spectacolul foloseşte în mod obligatoriu un program de desfășurare de tip comunicativ, un anumit parcurs artistic sau un scenariu bazat pe un tipar prestabilit. Scopul primordial al construcţiei sale este prezentarea mai mult sau mai puțin transfigurată a actului cultural în vederea obținerii succesului artistic al acestui produs de factură estetică.

Activitățile scenice își au legile lor de manifestare aproape imuabile. Scena prin însăși existența ei crează o departajare clară (fizică și funcțională) între persoanele care participă la manifestarea sa – actanții (promotorii) și publicul (contemplatorii) lor. Practic, cortina împarte persoanele implicate în actul artistic în două lumi distincte: cea reală (spectatorul), care pe parcursul desfășurării scenice acceptă o ieșire din cadrul său (temporal) firesc și cea virtual-spectaculară (performerul cultural), care prin acțiunea sa artistică imaginară făcută într-un mod deliberat - prezumptiv își propune

[1] Papană Ovidiu: Studii de etnomuzicologie, Cultura orală românească de referință și formele sale de reproducere scenică, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2013, pag. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

prezentarea/ilustrarea unui fapt divers îmbrăcat într-o haină estetică.

În contextul activităților spectaculare, abaterile care apar la prezentarea materialului folcloric de referință pot duce de cele mai multe ori la implementarea unei imagini denaturate a modului în care se desfășoară actul folcloric inițial. Prezentarea idealizată sau „cosmetizată estetic" a fenomenului cultural originar poate crea auditoriului falsa convingere că actul scenic este în fapt o ilustrare fidelă a unui fenomen real.

Nu de puține ori regizorii, interpreții producțiilor folclorice de scenă, din dorința de a se remarca în mod deosebit pe plan cultural, modifică intenționat actul cultural-artistic inițial. Astfel apar abordări/prezentări denaturate ale manifestării artistice originare. Contextul de prezentare scenică le dă acest drept, mai ales că în multe cazuri aceste decizii au fost luate sub impulsul încadrării actului artistic într-o formă mai mult sau mai puțin competițională. În situația respectivă, intenția de a departaja valoric artiștii individuali sau aceste manifestări culturale rămâne discutabilă prin modul unilateral (reducționist) în care a fost concepută. Principala problemă apărută în acest caz este legată de: ***ce apreciem la această construcție artistică de tip hibrid - valoarea (mesajul) materialului originar sau valoarea (mesajul) actului de creație de tip scenic?***

Revenind la problema celor două categorii de artiști promovați de scenă – cei veniți direct din vatra satului, cu specificul lor unic și inconfundabil și cei specializați în cadrul ansamblurilor profesioniste de folclor sau la școlile de populare artă (interpreții de scenă), practic, ei sunt reprezentanții a două forme distincte de aboradare culturală a fenomenului folcloric. Este clar faptul că un interpret din mediul sătesc adus pe scenă (scos din ambianța sa naturală) va trebui să accepte într-o oarecare măsură maniera de comunicare de tip spectacular. Pe scenă însă, el va prezenta actul artistic într-o variantă foarte apropiată de forma sa de existență viabilă – forma de referință. În cazul interpretului „profesionist", maniera sa de prezentare artistică va fi dominată de elementele de virtuozitate interpretativă. În această situație, chiar dacă ambele categorii de interpreți sunt puși în aceeași postură (scenică) de expunere a actului artistic, încadrarea lor spectaculară, deparajarea lor estetico-valorică necesită două abordări distincte. Din păcate nici până astăzi această problemă de factură artistico-profesională nu a rămas clarificată/rezolvată cu toate

https://biblioteca-digitala.ro

demersurile mele făcute verbal sau în cadrul unor lucrări de specialitate.

Festivalurile de folclor sunt manifestări culturale ample care sunt integrate în genul spectacular. La originea lor, ele au avut un scop bine definit: prezentarea unor momente culturale din mediul preponderent rural care să reediteze pe plan artistic unele aspecte reprezentative din viața satului (asaltat tot mai agresiv de influența urbană).

Intrarea în spațiul scenic a elementului folcloric are însă repercusiuni importante legate de forma sa de manifestare artistică. În acest context, pe parcursul desfășurării diverselor festivaluri folclorice, au apărut o serie de neclarități legate de modul în care este „adjudecat" actul artistic. Ele au fost sesizate chiar și la persoanele specializate care au fost implicate în procesul jurizării actului cultural. În majoritatea cazurilor, etichetările profesionale făcute la adresa unor performeri artistici sau la adresa unor forme de spectacol au fost justificate prin prisma unor jaloane total diferite de apreciere, uneori chiar contradictorii: autenticitatea produsului artistic, naturalețea interpretării, tehnica de interpretare muzicală, gradul de spectaculozitate etc. – în cazul interpreților individuali de folclor. În privința spectacolelor folclorice, criteriile folosite pentru aprecierea valorică a acestora erau legate de: mesajul artistic/tematic (al manifestării inițiale sau al actului creativ de tip scenic), autenticitatea surselor folclorice luate ca pretext pentru un alt tip de creație artistică, modul în care au fost puse în valoare aceste surse, coeziunea materialului prezentat etc.

Un alt aspect discutabil întâlnit în cadrul producțiilor folclorice de factură scenică este legat de modul de legitimare al unor categorii de manifestări artistice. În momentul de față, manifestările folclorice spectaculare au plasat în prim plan doar câteva forme artistice de mare succes: cântecul vocal de joc, cântecul instrumental de joc, suita de dansuri tradiționale, suita de orchestră bazată pe unele prelucrări ale materialului folcloric originar. Aceste categorii artistice sunt produsul direct al coabitării elementului folcloric cu manifestările de tip scenic. La ora actuală, în cazul cântecului vocal de joc și al cântecului instrumental de joc, fenomenul artistic nu mai are aproape nimic comun cu formele artisitice originare. Cele două forme de prezentare muzicală au devenit deja activități exclusiv scenice care au un „amabalj" de nuanță sătească. Practic, cântecele a căror tematică sau construcție muzicală a devenit deja pseudo-rurală nu mai sunt rezultatul unei „plămădiri" bazate pe o

https://biblioteca-digitala.ro

conlucrare colectivă de tip folcloric, ele sunt produse în „laboratorul personal" al solistului popular sau al dirijorului de orchestră. Acești lideri culturali inventează melodii (compilații de motive muzicale de proveniență folclorică) sau concep texte „folclorice" cât mai vandabile pentru piața artistico-muzicală. De asemenea, montajele muzical-artistice prezentate de coregrafii și regizorii de scenă au devenit „acte personale de creație artistică" de nuanță folclorică.

În privința modului cum sunt organizate în momentul de față festivalurile de folclor, cred că se impune neaparat o intervenție avizată a specialiștilor din domeniul folcloric pentru profesionalizarea actului artistic de factură scenică.

Poate se pune întrebarea: ***cu ce drept ne putem implica în direcționarea unui act artistic de factură folclorică?***

Festivalul folcloric *este deja* o manifestare culturală de tip spectacular, concepută și direcționată în mod premeditat. Această manifestare artistică nu are dreptul de a canaliza „gustul publicului" pe un drum cultural impropriu (printr-o manieră de prezentare a actului cultural concepută atificial), având ca paravan justificativ obținerea succesului de scenă (realizat „prin orice mijloace"). Formele de prezentare scenică ale manifestărilor folclorice nu pot fi direcționate pe un făgaș aleatoric de către unele persoane care nu țin seama sau nu au habar de principiile care au stat la baza actului cultural inițial și iau în calcul doar aspectul comercial al acestei activități. Nu se pune problema unor îngrădiri de ordin elitist. Putem arăta faptul că pe parcursul timpului au fost promovate printr-o formă de prezentare estetică deosebită o serie de manifestări culturale care pot fi luate ca modele de prezentare scenică. În primul rând trebuie respectat un anumit standard de calitate (profesionalism) al spectacolului, standard pe care majoritatea actanților (organizatorii de spectacole, regizorii, dirijorii de muzică tradițională, interpreții) îl cunosc dar nu îl respectă în cadrul manifestărilor scenice, făcând concesii lamentabile laturii comercial-artistice.

Având în vedere nuanțările de factură artistică menționate anterior, în cadrul manifestărilor scenice de tip tradițional, chiar și în condițiile unor prezentări spectaculare făcute în mod decent, la festivalurile folclorice actuale este absolut necasară abordarea departajată a categoriilor artistice amintite. Actul cultural scenic bazat pe ilustrarea unui divertisment folcloric nu trebuie să fie confundat, amestecat

https://biblioteca-digitala.ro

(pus în același context) cu actul artistic provenit din cadrul manifestărilor de referință. În acest sens, pot fi organizate festivaluri sau spectacole artistice care să își propună o prezentare scenică foarte apropiată de modelul actului folcloric originar – spectacole în care manifestarea culturală firească (inițială) poate fi adusă în scenă într-o formă cât mai apropiată de realitate.

La prezentările folclorice promovate în acest moment (pe scenă sau în mass-media), latura spectaculară a activității artistice trebuie să fie și ea încadrată foarte precis în limitele decenței impuse de practica obișnuită de scenă și ferită de excesele ridicole sau vulgare care se manifestă tot mai pregnant în viața cultural-artisitică.

Cel mai nefericit exemplu de metamorfozare a unui gen folcloric este legat de modul în care este prezentat în acest moment colindul tradițional. În perioada comunistă, colindul a fost *sechestrat din motive politice.* În momentul de față el este *batjocorit* prin formele improprii de factură spectaculară în care este prezentat sub impulsul activităților comerciale. Problema gravă este că prin această formă de schimonosire estetică, obiceiul legat de colind poate deveni o manifestare folclorică devalorizată spiritual.

În cadrul activităților spectaculare, o promovare mai responsabilă a unor persoane care au participat nemijlocit la activitățile tradiționale (firești) ar fi de bun augur. În mod sigur, aceste persoane își vor prezenta actul artistic într-o variantă foarte apropiată de fenomenul real. Ținuta estetică ireproșabilă pe care o au producțiile folclorice de referință ne obligă să nu acceptăm în mod voit/premeditat o scădere lamentabilă a calității actului artistic.

SUMMARY

Ovidiu Papană
The Folk Festival – A “Cultural”... Cosmetics Store

Artistic life has its own rules in oral cultures. It undergoes metamorphoses and permanent renewals function of the ethnographic area or of the age in which it occurs. As long as artistic activities are part of a social group’s daily activities, they can be considered points of reference for that particular group.

https://biblioteca-digitala.ro

Lately, performing arts have been gaining ever wider scope within cultural activities. In fact, performances are virtual reflections of the concrete activities carried out in society. Thus, the performance has now become the main form of aesthetic communication.

Folk festivals belong to the category of artistic manifestations whose subject is a rural ethnic theme. They can be regional, national or even international. Their main aim is to bring into bold relief the main defining features of certain artistic activities specific to various rural cultures.

The most delicate problem within these cultural actions pertains to the fact that between the two forms of aesthetic communication – the folk activity of reference and its virtual hypostasis as performance – there are certain differences of conceptual approach that concern, first of all, the motivation/destination of the artistic phenomenon.

The actual folk manifestation implies a natural, un-cosmeticised presentation of the aesthetic act, in which the promoters of the artistic activities are persons emotionally involved in the cultural manifestations.

The stage has its own specific means of presenting the artistic phenomenon, in which reality is presented (through characters) in idealised forms, essentialised or inspired from everyday life. The performance is only a way of mirroring a natural fact. Sometimes it is an independent artistic construction based on certain elements of social and cultural life. The main purpose of activity on stage is to obtain success from the audience for an artistic production addressed to an educated public.

This is why folk festivals, as in fact all performances, are artistic compromises in which stage manifestations can put on various forms (more or less true to life).

The main problem in tackling the two distinct approaches to the cultural phenomenon pertains to their correct classification within the specific patterns lest regrettable confusions or interconnections should be made.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Texte și documente inedite
Istoria muzicii în autobiografii
(IX)

Viorel Cosma

Fondul Maria Chefaliady

II

(continuare din Revista Muzica nr. 3 / 2016)

Revin la subiect...

Noi, profesoarele de pian, suntem privite cu desconsiderație de persoanele care totuși recurg la tine, profesoară! Nu-și pun cea mai elementară întrebare: Cum, cât timp și cu ce a învățat ea „străinul" să-ți dea Diploma de artist și maestru. Nu au cel puțin inteligența interesului, dacă nu a bunei cuviințe,să se gândească că tu, profesoara urzită să desfunzi creierul întunecat și îmbâcsit al odraslelor lor de „vocabularul saloanelor" și să le deslegi mâinile înțepenite în ținerea unui roman de aventură... ți se cuvine ție prioritatea cinstei celei mai cuviincioase înaintea oricărei profesii de altă categorie. Și aceasta pentru c-o dă Artei, și cum arta e cea mai înaltă dintre profesiuni, Ei i se cuvine prinosul cultului. Și astfel, lumina ei să răsfrângă asupra Apostolilor care o formează clasa Maeștrilor sau Luminătorii Generațiilor!

În străinătate, o profesoară de pian se bucură de multă stimă și respect. Străinii sunt mândri când ea le întinde mâna. Pe când la noi (citiți mai departe cele ce urmează) în cele mai multe familii, exceptând pe-acele unde am fost onorată și invitată la seratele muzicale, am cules triste amintiri, observând din partea lor același nivel de considerație pentru profesoarele de pian cum de-o pildă pentru guvernante sau bone.

Dacă ai nenorocirea să fii invitată la masa unui „High-Life" parvenit, habar n-ai ce te-așteaptă și te trezești la coada

https://biblioteca-digitala.ro

mesei, lângă bonă. Aceasta mi s-a întâmplat mie la o familie, „semi High-life", bine situată materialmente. După ce toți ai casei s-au împărtășit din bucate s-au gândit și la mine și la biata bonă. Cum ne-am sculat de la masă am pretextat o mare durere de cap. Am cerut să mi se aducă o trăsură și am plecat, lăsându-i să comenteze necuviința mea față de mojicia lor. Afrontul mi l-au făcut, dar asta nu i-a împiedicat de a-mi aduce elogii talentului meu de artistă și maestră. Culmea ironiei ilustrată!

Expunerea de față e dureros de tristă, dar faptele sunt autentice. Așa sunt unii, te invită, și la urmă te ignorează, totuși te întreabă: ce ai de te-ai schimbat..... au pus punctul pe I.

Dacă s-ar înființa școli pentru a scoate profesoare iscusite cari să predea lecții de menținerea frumuseții obrazului (!) împiedicând zbârciturile timpurii să se arate vreodată, într-un cuvânt, de a face din tine, biata muritoare o zeiță a frumuseții, în veci nepieritoare, îmi închipui că numita profesoară ar fi primită în triumf de stăpâna palatului unde s-ar prezenta. I-ar ieși la scară întru întâmpinare pentru a-i face o primire frumoasă „Aceleia" care i-ar lumina obrazul!?... Ar avea eleve cât n-ar putea lua.

Nu pun la îndoială blândețea cu care i-ar vorbi să nu-i zgârii auzul absolut fin (?) ca și cel al doamnelor pentru care scriu aceste pagini.

Dar ce leafă de ministru i s-ar oferi!... Deh! E mare artă să dai lumină obrazului unei cuconițe !?... Pe cât timp, profesoara de pian !quelle ignoble mission! n'est pas, mes dames?

Așa stând lucrurile în adevărata lumină a cuvântului cinstitelor cuconițe, ne faceți o primire umilitoare pentru demnitatea noastră și a prestigiului artei. NU loviți moralmente și materialmente cu onorariul de 25 sau 30 de lei pe lună, simbria unei jupânese sau bucătărese de mâna a doua. Cui? Nouă! Menite să vă luminăm odraslele! Dar primirea ce ne faceți, că de la scară ne iau fiorii de indignare când știm ce logos trebuie să vă ținem pentru a obține grația D-vs!? De a vă inspira cel puțin încrederea ce-ți binevoi acorda unei susnumite jupânese cu mai multă șansă de favoare din partea dumneavoastră.

Expun adevărul în întregul său, căci întunecoasa filieră prin care am trecut depănând firul carierei de profesorat, interval de 21 de ani, am întâmpinat și întâmpin și astăzi multe și grele neajunsuri de la cine nu se cuvine.

Trec valuri în lume care se uită, acestea nu le pot uita....

https://biblioteca-digitala.ro

Negreala lor cătrănită venind puhoi mi-a perforat sufletul cu tot ce aveam în el mai înălțător. Ar dori să revie la frumoasele păreri din trecut asupra întregei omeniri, dacă, din întâmplare, un „val" limpede va trece peste el să-i spele rănile, să i le cicatrizeze ca să și poată urma înainte calea bunelor sentimente ce simte că respiră încă, dar nu se poate trezi din amețeala în care a căzut, ori încotro i s-a arătat o „vedenie" de om.

Dau mai la vale fragmente din dialogurile cu mult haz asupra lecțiunilor și a primirei mele de către stăpâna și servitoarele. Cele petrecute și descrise aici pot servi ca subiect nostim de teatru, fiind interesante din punctul de vedere că-s autentice.

În toată viața mea mi-a plăcut să mă îmbrac modest și curat, c-o mică nuanță de cochetărie. Se vede însă, că acest fapt n-a avut adevăratul răsunet în sufletul unora din doamnele noastre, care leagă valoarea unei profesoare de șicul " cum e îmbrăcată, cu ce-i îmbrăcată și de mai are un stoc de haine în garderoba de-acasă. Minunată mentalitate, n-am ce spune! Unele din actulalele profesoare cu faima de eminente, datoresc acest orb noroc absolut modului lor de trai senioral pe un picior de lux.

În țara noastră, așa cum se petrec faptele în toate desfășurările vieței noastre, putem afirma cu preciziune că, noi oamenii numai de lux venim pe lume și de-a încurca în treburi unii pe alții, căci în definitiv, nimic de seamă de mintea noastră, când dintr-o parte ne avântăm spre sublim, când în alta cădem în infernul cel mai grozav de sălbăticie și cinism. Luxul destrăbălat și risipa de bani fără rost ne caracterizează în cel mai neînsemnat gest al nostru.

Să revin la subiectul povestirii mele...

Mă prezint la palatul d-nei X. Sun, apare servitoarea. Întreb dacă doamna este acasă. Mă măsoară cu privirea-i de slugă ordinară, mă întreabă cine sunt și ce vreau. După slugă, mi-am format numaidecât și manechinul stăpânei.

De sus s- aude o voce de parvenită, - Cine-i, Suzeto? Pe servitoare o chema Suzana. Servitoarea îi răspunde, cam pe același ison: "Madmoazăla dă pian" ! Doamna îi dă replică - să vie sus!..... Trec scările gândindu-mă la ce fel de neam o mai fi și ăsta! Dau, în fine, ochii cu „dumneaei". Mă primește în vestibulul destinat, se vede, numai profesoarelor, guvernantelor și bonelor. Doamna s-așează pe canapea, mie îmi arată un scaun mai aproape de scară..... Începe în fine obișnuitele cercetări: că de unde sunt, unde am studiat, ce lecții am și de

https://biblioteca-digitala.ro

știu să predau. Am răspuns la toate după cuviință. Mai lipsea să mă întrebe de actul de naștere și să-mi ia semnalmentele ca la poliție (!)

În acest interval, doamna strigă cu-n glas mângâios - duduie! Apare și duduia în cadrul ușei, cu oare-care ifos, ca una care este bogată și la dumneaei acasă.

Mândră de sărită-i prostia, își înclină puțin capul, cu un imperceptibil „bonjour"! Doar o profesoară nu face parte din „high-life" - „maman "îi spune pe franțuzește- „c'est la demoiselle qui t'enseignera le piano". Capul duduiei se înclină a doua oară cu aceeași mișcare automată. Se adresează numai mamei ei, tot pe franțuzește: „qu'elle nous joue un morceau pour voir ce qu'elle peut m'enseigner!" Mă prefac că nu înțeleg și întreb pe fericita mamă - ce dorește duduia? Cuconița încredințată, ca și duduia, că nu știu franțuzește îmi face invitația pe românește: tip de inteligență și cultură !!!?.....

În acele câteva clipe am înțeles că în acea casă pustie, fata dictează.

Au crezut că mă vând, dar nu le-a fost după voință până la urmă. După ce-am executat o bucată m-au onorat cu-n „bine cânți", dar bucata asta o cântă și duduia. N'est pas que tu joues aussi? Oui, maman, ma c'est n'est pas grande chose.

Văzând că țineau cu orice preț să-mi arate că știu franțuzește, parcă simțeam și o plăcere să mă umilească, eu indignată de această statuie a „Prostiei" sculptată în lut ce-o aveam în fața mea, am dat frâu limbei într-o franțuzească mai elegantă, dar cu-n „tic" de ironie în voce: si ce n'est pas grande chise, mademoiselle, je vous jouerais encore un morceau si vous daignez m'ecouter! Oui, cela me fait plaisir! Mais vous parlez le français et vous n'avez pas dit! Mais cela ne valait pas la peine de vous dire puisque vous ne m'avez pas demandé si je parle oui ou non. - Cu alte cuvinte le-a căzut cam greu această descoperire senzațională, căci în loc să ma vândă, le-am vândut eu pe ele.

Cred că multă vreme o fi ținut minte lecția de franceză a profesoarei de pian!

După această scenă hazlie, urmează „târgul"! Care e prețul dumitale pentru lecții? 56 franci pe lună sau 6 franci ora, răspund eu.

Vai, dar ce scump ceri dumneata! Sunt profesoare cu diplomă din Paris (!) cu alte cuvinte, numele orașului o ridică pe profesoară în ochii amfitrioanelor mele. Orientare sigură fără busolă!!!!

https://biblioteca-digitala.ro

Eu, care n-am fost decât la Viena și de-aici îndărăt în țara mea, nu le-am putut „minuna” ca cele de la Paris. Nu se poate o mai perfectă armonie de apreciere și comparație!

De-aici am dedus că din cauza onorariului nu le-a plăcut orașul unde mi-am făcut studiile. Se poate, le-am răspuns eu, dar am prețul meu stabilit. Încheind astfel discuția, am plecat.

Cu această ocazie mi să deschide o paranteză. Voi să vorbesc de nerușinosul negoț ce să practică pe o scară întinsă de multe profesoare de la conservatorul de muzică, așa zise „eminente” cari trafichează ignoranța publicului în materie de muzică, stabilind onorariul de 20 de lei pe oră sau 10 lei jumătate de oră la dumnealor acasă (parcă ar fi somități muzicale!)

Fac din artă o meserie, un fel de „năvod”, pentru a strânge bani. Profită de ignoranța amatorilor de-a lua lecții cari le înlesnesc fără a opune rezistență acestui trafic, pentru că nu știu a distinge un traficant de conștiință, pe un artist, de diletant și pe un bun maestru, de un cârpaci.

Am scăpat din vedere de a da răspunsul ce l-am dat pe loc doamnei X și anume: nu pretind mai mult decât știu că mi se cuvine”. Să mă mai gândesc, îmi zise doamna X și-ți trimit răspunsul prin servitoare. Mă executai cu o carte de vizită și-mi luai rămas bun de la nobilele mele interlocutoare!!!?

Un alt tip nr. 2

Doamna Y este acasă? Da, e acasă, îmi răspunde feciorul, dar nu poate primi că are mosafiri! Vino altă dată! Cine ești dumneata? Sunt profesoara de pian, răspund eu aspru, și nu pot veni oricând.

De sus, se-aude iar un „Cine-i?” Cu cine vorbești, Ioane? (mă așteptam să-l strige Jules sau Gaston (!!!) Cu madama de pian!!....

Să vie altădată! Ripostează „Luminăția Sa”! Eu îi răspund de jos, că nu pot veni oricând vrea cineva. În fine, mă primește vorbind din fugă. Ca și tipu nr. 1, același târg urmează, punându-mi înainte pe prea cuvioasa fiică: Domnișoara e foarte avansată, n-o să ai multă osteneală. Dar văd ce spune și doamna Y, dacă nu să opune pentru preț că e prea scump.

Din acest fel de convorbire am conchis că mi s-ar impune să spun domnișoarei „Luminăția voastră” și prea cucernicului dumisale soț „boerule”!

În intervalul convorbirei noastre să prezintă și dumnealui în pervazul ușei. Numai cu haina de boer, dar cu obrazul de brută, ultima specie. - Cine-i? întreabă pe consoarta

https://biblioteca-digitala.ro

dumnealui? - Profesoara de pian, răspunde dânsa. Face un semn din cap înlocuind cuvântul „bună ziua” pe care nu s-a învrednicit să mi-l dea la intrare.

Și aici urmează iarăși convorbirea franțuzească între ei asupra onorariului ce-l pretindeam. Dacă doamna Y v-a spus prețul nostru care ne aranjează (mi s-a oferit 25 de lei), atunci poți veni dumneata chiar mâini. Ce mai stil! Doamne! Să vedem ce zice domnișoara. - Mimi! Aud, papa! - Ești dispusă, începi mâine lecțiile de pian?... Nu, papa, mâine vine croitoreasa (personaj însemnat) să-mi aducă toaleta de bal (vai de acela care te-o lua, în gândul meu) trebuie să ma duc cu maman în oraș să-mi fac „empletele”. Să vie săptămâna viitoare, de luni.

Văzând și aici cu cine am de-a face le-am zis că fără onorariul cerut de mine, nu vin. În mine, sângele clocotea de indignare și-mi ziceam - mojicia voastră mă face să nu vă las o centimă. Nici n-am mai stat de vorbă și am plecat, desgustată până-n adâncul sufletului de profesorat, îngrozită de „viziunea parveniților” de cari nu poți scăpa, căci în țara noastră se găsesc mușuroaie întregi de această sectă. De observat - unde bogăția râde mai bine, sufletul râde de plâns și plânsul hohotește de râs....

Când m-am găsit în stradă am respirat în libertate, dar am și reflectat - ce ți-e cu omul născut în gunoi și ridicat de „prospețime” pe ruinile ei! De prea mult huzur se prostește mai rău decât l-a lăsat natura.

N-aș mai isprăvi de scris, dacă aș nota numeroasele neplăceri ce-am întâmpinat în cele mai multe case ornate cu astfel de manechine. Foarte puține excepțiuni am găsit în rândul lor.

Termin cu tipul parvenitului cu sentimente atrofiate și sucit după vânt și dau tipul nobil al aristocratului care nu să îngâmfa de nimic și tratează cu aceeași omenie și blândețe pe fiecare.

D-na C este aristocrată și înrudită prin alianță cu Ex Regele Milan al Serbiei. Când m-am prezentat la palatul ei, a ieșit feciorul întrebându-mă foarte cuviincios: „pe cine să anunț?” - Profesoara de pian - răspund eu. D-na C, auzind și știind cine sînt, mă invită cu multă amabilitate - „ah, c'est vous mademoisella, donnez-vous la peine je vous prie de monter.”

Mi se părea că n-aud bine. Dar cu două zile înainte am fost la cele două burgheze bogate, mult lux în casă, lipsind gustul aranjamentului lucrurilor de artă, asta însă n-ar fi însemnat nimic pe lângă marea lipsă de bun simț. Amabilitatea doamnei C și convorbirea plăcută ce am avut-o cu doamna timp

https://biblioteca-digitala.ro

de o oră, mi-au dat să înțeleg că am o femeie de rasă înaintea mea, inteligentă și cultă. Îmi revenisem din sălbăticia la care mă aduseseră pretinsele doamne din „High-Life”.

Asupra onorariului n-a fost nicio discuție, dimpotrivă, a găsit că e prea modest. Mi-a prezentat pe ambele domnișoare cu grația unei castelane. Dânsele mi-au întins mâna adresându-mi câteva cuvinte de amabilitate, în care era un amestec de prietenie. Au rămas neuitate în memoria mea. Câte atențiuni delicate am văzut la această onorabilă familie și rudele ei unde dădeam lecțiuni modestelor și bine crescutelor lor fiice.

Aș putea arăta, încă, numele multor persoane care mi-au lăsat amintiri de neuitat, plăcutele momente petrecute în mijlocul lor, precum altele nu mi-au lăsat decât decepții.

Termin această hazlie, dar și tristă peripeție prin care am trecut în cariera mea de profesorat, aplicând nimeritul proverb pentru parveniți - nici salcia pom, nici mojicul om, iar pentru oamenii de omenie - mărgăritarul și-n noroi își păstrează albeața.

Din cele arătate mai sus și pildele ne arată că avem o clasă sau o serie de femei, vătămate la minte și la suflet. În ele, nu trăiește nimic sfânt. Nu setea de artă le mână spre Ea, ci parada de a face artă.

Pentru noi, profesioniștii, arta e prea sacră ca să veniți dumneavoastră numai cu exclamările patetice - cât de frumos! Ce divin! Ce măreț! Și a.m.d. În fond nimic! N-aveți perspicacitatea aprecierii, nici nu știți să apreciați în ceea ce prindeți cu urechile sau ce vi se înfățișează privirilor. Trebuie să lucrați, să faceți artă cinstită, ca să puteți citi în sufletul unui artist... De cele ce vă acuz sunt fapte adevărate, care nu suferă nicio ripostă din partea dumneavoastră când nu știți distinge pe acele care vă luminează obrazul și chiar pe dumneavoastră vă înalță sufletul (greoi) prin abila lor știință de-a căuta, zic n-o știți distinge de-o bonă sau de-o guvernantă, onorând-o cu aceeași onorată cinste. De-ați avea cu adevărat dragoste de artă nu v-ați bate joc de noi, apostolii - Ei -

E cert ce spun. Aveți multă nevoie și toți câți suntem încă în ființă avem nevoie de-o înaltă educație sufletească: Cea de astăzi este falsă.

Dar, cum aceste pagini se referă numai la dumneavoastră, care mi-ați înnegrit prea mult sufletul, vă las spre tristă amintire, ca să știți că pe lângă multe altele vă lipsește și pulsul sau finețea simțului muzical. Nu-l veți dobândi decât atunci când veți înghiți multă muzică, când veți fi atente în sălile de concert ori saloanele particulare unde se face multă

https://biblioteca-digitala.ro

muzică, când mai presus de „Modă” și nimicuri veți pune preț pe Artă și Poezie, și atunci sufletul dumneavoastră, astăzi fără nuanță definită, s-o înălța până la noi, nenorociții, meniți să vă suportăm cu mâhnire schilodirile sufletești!

Dar vremea se scurgea, și entuziasmul ei de a de manifesta în public, scădea. După cum s-a mai spus, un al II-lea Caet de Critici s-a perdut, astfel încât nu s-a mai găsit decât programul unui ultim concert public dat în 1926. Între timp, dânsa a fost nevoită a se supune unei grele operații, care a lăsat-o mult slăbită și oarecum descurajată.

Aceasta a făcut-o să trăiască mai mult o viață retrasă, o viață, așa zisă, interioară adică păstrând în ea, durerile și îndoielile de tot felul, ce se iveau în mintea și simțirea ei.

În 1928 a suferit un grad accident care i-a provocat o incurabilă boală de nervi, astfel încât în ultimii ani chiar conștiința ei nu se mai lumina decât mai rar. 4 ani de zile, ultimii din viață, ea n-a mai putut să se încânte însuți, făcând să vibreze Erand-ul ei ca altădată, ea stingându-se din viață odată cu sfârșitul primăverii anului 1932.

SUMMARY

Viorel Cosma
Original Texts and Documents. Music History in Autobiographies (IX). The Maria Chefaliady Archive (II)

The name of composer and pianist Maria Chefaliady (1863-1937), married Taban, remained unknown in the context of our artistic movement one century ago, even if she made her performing and pedagogical career in two effervescent musical centres (Iași and Bucharest), that were stimulating for the affirmation of a very endowed artist – intelligent, ambitious, promising. This name, however, deserves to be recorded from now on among our first female creators in the book of our musical history at the beginning of the twentieth century. Her artistic ties with the most noteworthy representatives of Bucharest's musical and literary life made her participate in salons of national prestige. Her autobiographical notes have a peculiar literary charm (Chefaliady also wrote poetry!), so her notes on her teaching activity read like real essays produced by a professional pen.

Traducerea rezumatelor: **Alina Bottez**

https://biblioteca-digitala.ro

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA FRĂŢILĂ

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

M U Z I C A

NR 4

2 0 1 6

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141, SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro